
3 1761 04229 8356

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

ERNEST REYER

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Berlioz, par Arthur COQUARD.

Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.

Chopin, par Elie POIRÉE.

Félicien David, par René BRANCOUR.

Gluck, par Jean D'UDINE.

Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.

Grétry, par Henri de CURZON.

Hérold, par Arthur POUGIN.

Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.

Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.

Mozart, par Camille BELLAIGUE.

Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.

Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.

Rossini, par Lionel DAURIAC.

Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Schumann, par Camille MAUCLAIR.

Weber, par Georges SERVIÈRES.

En préparation :

Wagner. — Auber. — Beethoven, etc.

Par MM. Louis de FOURCAUD; Charles MALHERBE; Vincent d'INDY ; etc.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

ERNEST REYER

PAR

ADOLPHE JULLIEN

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

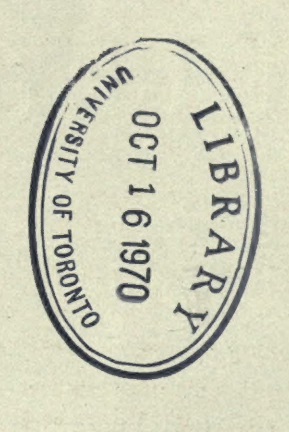


PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)


LIBRARY
OCT 16 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ERNEST REYER

I

LA VIE ET LA CARRIÈRE

« Les Italiens et les Allemands aiment la musique, a dit Reyer; les Français ne la détestent pas. » Et quelle autre pensée aurait pu venir à l'esprit d'un compositeur qui avait dû tellement attendre avant de rallier les suffrages de ses compatriotes? En effet, la carrière active de Reyer peut se diviser en trois périodes bien distinctes : deux de travail et de production assez régulière; une autre, intermédiaire, de far-niente forcé, qui ne fut pas la moins longue et pendant laquelle il voyagea beaucoup pour tromper son impatience, car, en ce temps-là, comme il l'écrivait si plaisamment, en ce temps-là plus que jamais, les musiciens avaient des loisirs, pour faire autre chose que de la musique. La première période s'étend de son arrivée à Paris, en 1848, jusqu'à la double apparition de *la Statue* en 1861, d'*Érostrate* en 1862; la seconde va de la représentation de ces deux ouvrages à celle de *Sigurd* en 1884 ; la dernière, enfin, de 1884 à 1892, année où *Salammbô* se rejoua à Paris. C'est durant celle-ci qu'il

aura pu donner toute sa mesure et marquer sa place parmi les compositeurs illustres de son siècle; mais quel désespoir ç'aurait été pour l'artiste qui portait en lui *Sigurd* et *Salammbô* que de mourir à l'âge où tant d'autres s'en vont, vers la soixantaine, avant d'avoir pu faire jaillir ces œuvres-là de son cerveau, quelle perte ç'aurait été pour l'art musical français si ces deux partitions, qui comptent parmi les plus belles que notre Opéra ait jamais représentées, n'avaient pas vu le jour!

Ernest Reyer, de ses vrais noms Louis-Étienne-Ernest Rey, était né à Marseille, le 1er décembre 1823, de parents qui étaient très éloignés de le destiner à la musique; mais le bambin avait marqué de très bonne heure une vocation irrésistible, et dans l'école communale de musique, où il était entré vers la sixième année, il avait été distingué par le directeur Barsotti autant pour ses heureuses dispositions que pour sa jolie voix de soprano : des récompenses répétées dans les concours de l'école avaient témoigné de son beau zèle et de ses efforts. A l'âge de seize ans, ses parents, pour le détourner de la musique, l'envoyèrent auprès d'un oncle maternel, M. Louis Farrenc, alors chef de la comptabilité à la trésorerie d'Alger et qui devint plus tard trésorier-payeur à Constantine; mais cet exil n'eut aucun résultat. Le jeune homme, à Alger comme à Marseille, était uniquement occupé à noircir du papier, et, si minces que fussent alors ses connaissances musicales, il produisait tant et plus : des morceaux de

salon, romances et danses, coulaient abondamment de sa plume. Il composait même une messe solennelle qui fut chantée dans la cathédrale d'Alger à l'occasion de l'arrivée du duc d'Aumale, en 1847, et dans laquelle on voulut bien découvrir « une grande élévation de pensées avec un sentiment vrai du style religieux ».

Il est resté dans les souvenirs de la famille qu'à l'exemple des écoliers qui veulent lire un roman en cachette, ce mauvais employé recouvrait d'un bordereau qui ne changeait jamais le morceau de musique auquel il travaillait dès que l'oncle Farrenc avait le dos tourné; du reste, avec un garçon de cette nature, point de recommandations ni d'objurgations possibles : autant en emportait le vent. Son oncle, un jour, s'absentant pour une semaine ou deux, lui recommande de soigner particulièrement son cheval et son piano; quand il revint, il trouva le cheval mort, l'imprévoyant neveu l'ayant laissé dans une promenade mâcher des herbes vénéneuses, et le piano, tout démonté, gisant comme un cadavre au milieu du salon. Un autre de ses oncles, l'oncle Verdilhon, était la bête noire de Reyer, qui lui jouait des tours pendables et finit cependant par lui dédier *le Sélam*, peut-être en raison de l'aide qu'il avait reçue de lui pour faire exécuter son œuvre ou pour la publier. C'est aussi pendant son séjour à Alger que Reyer, épris des beaux yeux d'une artiste d'une compagnie chantante qui « faisait le littoral », résolut de s'embarquer avec elle et de la suivre à Tunis. Vaines supplications de la famille : de quoi s'avise alors sa

tante? Elle va trouver le capitaine du bateau sur lequel la troupe d'opéra avait pris passage et convient avec lui qu'on laissera le fugitif s'embarquer, mais qu'au moment d'arriver à Tunis et en vertu du droit souverain d'un capitaine de navire, celui-ci le retiendra à bord, l'enfermera au besoin, jusqu'à ce qu'on ait levé l'ancre pour le retour, vingt-quatre heures après. La leçon était dure et le jeune homme n'eut pas envie de recommencer... A quoi donc aurait-il servi de retenir plus longtemps là-bas cet indiscipliné, lorsque l'idée lui vint d'aller tenter la fortune à Paris?

Ce départ n'eut pas lieu sans provoquer des déchirements intimes et la mère de Reyer, qui voyait son fils partir sans aucune ressource, avait usé vainement de tous les moyens pour le garder auprès d'elle, à Alger. Aussitôt qu'il débarqua dans la capitale, après la révolution de 1848, le jeune Reyer trouva un guide sérieux, une conseillère excellente en la personne de sa tante, la célèbre pianiste, Mme Louise Farrenc (descendante des Coypel, sœur du sculpteur Auguste Dumont et femme d'Aristide Farrenc, l'éditeur de musique à qui l'on doit le beau recueil du *Trésor des pianistes*), laquelle, en plus des nombreuses leçons de piano qu'elle donnait au Conservatoire et dans le monde, écrivait des compositions de musique de chambre d'une valeur très sérieuse, dans un style éminemment classique. En même temps qu'il rencontrait ainsi, dans sa famille même, une aide des plus précieuses, le jeune Marseillais, échappé de la galère administrative, n'avait pas été long à



REYER, VERS 1862,
à l'époque de *La Statue*.

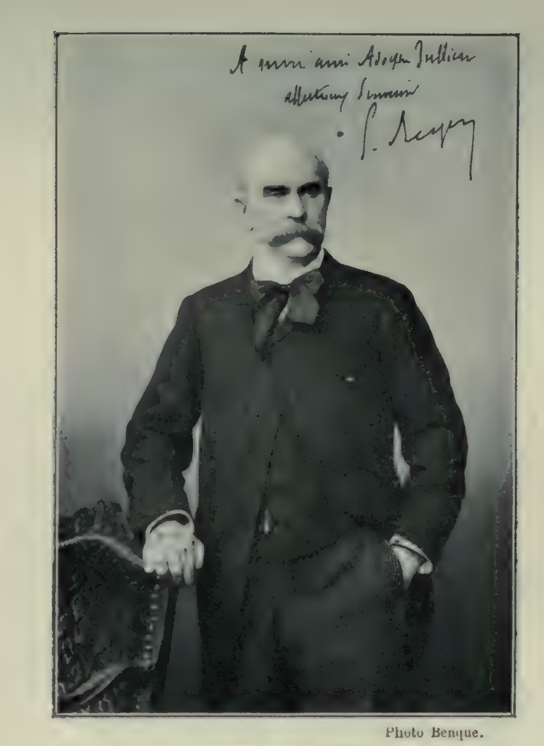
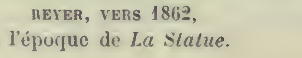


Photo Benque.

REYER, VERS 1886,
à l'époque de *Sigurd*.



se lier de solide amitié avec Méry, un autre enfant de la Cannebière, épris comme lui des splendeurs de l'Orient. Celui-ci, de son côté, allait le mettre en rapport avec l'auteur de *Fortunio*, et Reyer, qui apportait à ces Orientaux de Paris comme un reflet du soleil d'Afrique, eut bientôt fait de trouver dans le cercle de leurs relations un noyau d'amis, avec lesquels il resta toujours en excellents termes : Louis de Cormenin, Maxime du Camp, Gustave Flaubert, etc. ; il se répandit vite dans le monde des artistes et des peintres, je ne voudrais pas dire de la bohème, où sa gaieté, son esprit à l'emporte-pièce et ses joyeuses farces le faisaient rechercher comme un boute-en-train sans rival.

C'est grâce à ces amis de la première heure que Reyer dut de n'être pas pris au dépourvu lorsque l'occasion s'offrit à lui de débuter, soit au concert, soit au théâtre, et si c'est Théophile Gautier qui rima pour lui le poème oriental du *Sélam*, c'est Méry, associé à beaucoup d'autres, à Théophile Gautier, Paul Bocage, etc., qui combina avec des éléments très divers le livret de *Maître Wolfram*. C'est encore Théophile Gautier qui broda, à l'intention du jeune musicien, le poétique scénario du ballet de *Sacountalâ*, et c'est derechef Méry, qui, après lui avoir proposé un opéra-comique sur le sujet d'*Érostrate*, reprit son livret, de concert avec Émilien Pacini, et le transforma en un opéra sérieux dont les jours furent malheureusement comptés. Mais avant d'en arriver là, le jeune homme, dès qu'il s'était fixé à Paris, avait dû se livrer à des besognes diverses. En

même temps qu'il poursuivait ses études techniques avec sa tante, il notait, sous la dictée même de l'auteur, la musique des chansons de Pierre Dupont, pour lesquelles il rédigea plus tard une préface et dont il mit quelques-unes en musique; il composait des mélodies et écrivait des accompagnements pour un recueil de *Quarante Chansons anciennes*, du XIIe au XVIIIe siècle, qu'on ne s'attendrait guère à trouver parmi les œuvres du célèbre compositeur.

Le 5 avril 1850, après un retard de quinze jours sur la date annoncée et en changeant ses trois solistes qui furent finalement Barbot, Bussine et Mlle Douvry, Reyer pouvait enfin affronter le grand public et faisait exécuter au Théâtre-Italien, avec l'aide de parents ou d'amis généreux — tel Berlioz à ses débuts — son ode-symphonie du *Sélam*, où il avait groupé divers épisodes de la vie arabe, qu'il avait vue de près pendant environ dix ans. Ces cinq ou six tableaux, très simples de facture, où s'épanchait une imagination juvénile, bien servie par les souvenirs que le jeune homme avait rapportés d'Afrique, reçurent un assez bon accueil, non sans les restrictions que la critique devait forcément faire en comparant *le Sélam* au *Désert*, de cinq ou six ans antérieur, et que Reyer n'avait cependant jamais pu entendre. « Il se sera dit peut-être que Félicien David n'avait pas osé être assez Arabe, écrivait un aimable railleur, et voyant que depuis quelques années son chameau errait à l'aventure, la bride sur le col, il crut possible de le monter à son tour et de nous ramener en

croupe jusque dans le cœur du pays, dont nous n'avions aperçu que les frontières, etc... » Autant d'articles, autant de compliments empreints d'indulgence; autant de pointes ou réserves de ce genre auxquelles Berlioz, déjà poussé par une vive sympathie vers ce jeune indépendant, répondit de la sorte dans un feuilleton qui formait une suite de litanies louangeuses : « Je louerai M. Reyer de n'avoir employé qu'avec réserve les instruments violents et les harmonies violentes et les modulations violentées. Son orchestre est doux, rêveur, berceur autant que simple. Mais je louerai bien davantage Félicien David d'avoir eu l'esprit d'écrire son *Désert* le premier, car s'il était venu le second, on l'accuserait à coup sûr d'avoir imité *le Sélam*[1]. »

Trois ans plus tard, il était donné à l'auteur du *Sélam* d'aborder la scène avec un petit opéra-comique que le Théâtre-Lyrique représentait le 20 mai 1854 et que Reyer retirait peu après, plutôt que de consentir à supprimer les chœurs. De bons chanteurs très estimés en ce temps-là, le baryton Laurent et Mme Meillet, plus le ténor Tallon et la basse-comique Grignon, étaient chargés d'interpréter les rôles de *Maître Wolfram*, auquel dix ou douze littérateurs avaient successivement collaboré — c'est le musicien lui-même qui a dévoilé ce

[1] Une deuxième audition du *Sélam* avait lieu le mercredi 17 avril (à ce concert-là, la basse Junca venait chanter une nouvelle mélodie de Reyer, qui devait être *Tanko le fondeur*), et le lendemain jeudi 18, dans une grande matinée donnée au Jardin d'Hiver, *le Désert*, de Félicien David, qu'on n'avait pas exécuté depuis longtemps, « faisait très heureusement sa rentrée dans le monde », provoquée sans doute par l'apparition du *Sélam*.

secret, sans toutefois les nommer tous — et qui dut être inspiré en partie par la célèbre lithographie de Lemud représentant justement maître Wolfram à son orgue.

Sur un livret on ne peut plus simple et qui nous conte l'amour inavoué et le sacrifice de maître Wolfram pour une jeune orpheline avec qui il a été élevé mais qui, naturellement, n'a de penchant que pour le bel officier Frantz, le compositeur débutant avait écrit une partition toute gracieuse et pleine de sentiment, déjà supérieure au *Sélam*, mais un peu simple, un peu maigre et qu'il jugea bon, plus tard, de renforcer par deux morceaux d'un accent plus sûr, d'une émotion plus profonde. Tel paraît avoir été, au demeurant, l'avis de Berlioz qui, par un douloureux retour sur lui-même, après avoir comparé la musique à une maîtresse souvent fausse, mais qui ne trompe pas toujours, ajoute : « Celle de M. Reyer, au moins, est juste en général et plaît par la naïveté de ses allures, qui n'ont rien de commun avec la démarche tantôt affectée, tantôt dégingandée de la muse parisienne. Ce qui manque à M. Reyer, c'est l'habitude d'écrire, le procédé, le mécanisme, le prix de l'Institut. Mais ses mélodies ont du naturel, elles touchent souvent, il y a du cœur et de l'imagination là-dedans... »

L'Orient allait s'ouvrir de nouveau devant Reyer avec le grand ballet de *Sacountalâ*, qu'Alphonse Royer, administrateur de l'Opéra pour le compte de l'État, lui promit de jouer, en remplacement d'un *Érostrate* dont

parlait le musicien et dont s'effrayait le directeur. Cette partition, écrite assez rapidement sur le charmant poème mimé que Théophile Gautier avait extrait du drame hindou de Calidaçâ, fut exécutée le 14 juillet 1858 et obtint un succès très réel, d'autant plus que les pas étaient supérieurement dansés par l'étoile d'alors, Mme Ferraris. Par malheur, celle-ci, devant partir pour Saint-Pétersbourg, interrompit après quatorze soirées les représentations qui furent bien reprises l'année suivante, en mai 1859, mais sans retrouver l'élan qu'elles avaient perdu, car elles s'arrêtèrent au chiffre total de vingt-quatre, en 1860. Jules Janin, à qui était alors réservé, aux *Débats*, le compte rendu des ballets, avait simplement trouvé cette partition « pleine de chansons, de guzlas, de guitares et de soleil »; mais Berlioz, saisissant l'occasion d'en parler à son tour à la veille du départ de Mme Ferraris, portait sur l'œuvre du jeune musicien un jugement plus explicite. « Ce ballet, dit-il, avait pour moi le charme de la musique de M. Reyer. La partition du jeune maître n'est pas, en effet, de celles qu'on croit avoir entendues plusieurs centaines de fois. On y trouve, au contraire, un coloris de style particulier, une sonorité nouvelle. Son orchestre n'est pas l'éternel orchestre *parisien;* en l'écoutant, on se dit de prime abord : « Ah! enfin, voici un autre orchestre; ce n'est pas de l'instrumentation officielle, les timbres divers y sont ingénieusement mariés entre eux, les instruments de percussion n'y sont pas des instruments de *persécution*, ils ne vous crèvent pas le tympan.

Puis, voici de fréquentes hardiesses d'harmonie, de fraîches mélodies bien trouvées et bien développées. Tout cela est jeune et souriant, c'est vert et fleuri. Dieu soit loué! nous sommes sortis de la cuisine, nous entrons dans le jardin. Il y fait chaud, mais cette chaleur est celle du soleil; ces senteurs sont les senteurs de la verdure et de la brise..., respirons. »

Dès l'année 1859, au cours de laquelle Reyer avait été chargé de célébrer sur la scène de l'Opéra la victoire de Solferino dans une cantate improvisée par Méry et qui se chanta les 27 et 29 juin au milieu de *la Favorite*, les journaux annonçaient que le Théâtre-Lyrique représenterait prochainement un grand ouvrage de l'auteur de *Sacountalà;* mais, de remise en remise, il aurait bien pu arriver que cet opéra ne vît jamais le jour si Reyer, impatienté des lenteurs du successeur de Carvalho, n'avait fait sommation au nouveau directeur de s'exécuter, en joignant à cet exploit d'huissier un gros rouleau de papier blanc qui représentait la partition, toute prête à être jouée. Charles Réty, pris de peur, mit immédiatement en répétition les parties déjà terminées qui dormaient sur son bureau, et le directeur et l'auteur n'attendirent pas le succès final pour se réconcilier dans un éclat de rire. Elle obtint, en effet, un très vif succès, cette *Statue*, dont le sujet, très poétique, avait été puisé par Michel Carré et Jules Barbier dans les *Mille et une Nuits*, un succès comparable à celui de *Faust* et qui se prolongea pendant deux années.

En effet, cet ouvrage, joué au Théâtre-Lyrique du bou-

Vieille chanson



E. Reyer

MÉLODIE AUTOGRAPHE DE REYER
(Vieille chanson : *Pourquoi ne m'aimez-vous?* Poésie de Mathurin Régnier).

levard du Temple, le 11 avril 1861, et chanté alors par Mlle Blanche Baretti, par Monjauze et Balanqué, Wartel et Girardot, fut repris l'année suivante à la place du Châtelet et atteignit au chiffre de soixante représentations, qu'il aurait sûrement dépassé si l'auteur, irrité de la négligence avec laquelle Carvalho, redevenu directeur, laissait jouer cet opéra, ne lui avait signifié d'avoir à le suspendre[1]. Ici encore le témoignage le plus important et le plus flatteur pour Reyer émane de Berlioz, qui écrivait : « C'est un musicien amoureux du style et de l'expression vraie... On trouve partout un sentiment profond, une originalité naturelle de mélodie, une harmonie colorée et une instrumentation énergique sans brutalités ni violences.... Le chœur dans le souterrain (au premier acte) brille par l'énergie ; celui de la caravane est accompagné par des dessins de flûtes et un trait continu du basson du plus piquant effet. Cet acte se termine par le récit des merveilles contenues dans le souterrain, récit bien fait sur une progression ascendante de trombones, qui est une trouvaille musicale.... Le troisième acte me semble encore supérieur aux précédents ; le style y prend plus de largeur et d'élan dramatique. Le duo entre Sélim et sa femme est d'un superbe emportement passionné, et le trio avec chœur invisible contient de belles phrases de ténor et repose sur une combinaison des plus ingénieuses. » Du coup, Reyer, selon l'expression même

[1] « Pas plus Monjauze que Mlle Baretti, pas plus Wartel que Balanqué ne changèrent une note à ma partition, écrira plus tard Reyer ; en ce temps-là pourtant, les coupures étaient déjà inventées. » (Article du 21 juin 1885, sur la représentation de *Sigurd* à Paris).

de Berlioz, était classé parmi les compositeurs avec qui l'on devait compter.

Cependant, un nouveau théâtre venait de s'édifier sinon à Paris, du moins presque en France, à Bade, un théâtre pour lequel Bénazet, l'impresario enrichi par la roulette et qu'on appelait si justement le roi de Bade, avait dépensé bien près d'un million ; l'inauguration officielle en était fixée à l'été de 1862. Pour cette solennité, Bénazet avait commandé un opéra-comique à Berlioz, qui venait tous les ans diriger là des festivals, et un grand opéra à Reyer, chacun de ces ouvrages ne devant se jouer que deux fois par saison. C'est ainsi que *Béatrice et Bénédict,* de Berlioz, parut sur cette scène quasi-royale, le 6 août, et l'*Érostrate* de Reyer, cet *Érostrate* dont Alphonse Royer avait eu peur, le 21 du même mois, avec des chanteurs admirablement choisis pour mettre cet ouvrage en valeur : Michot et Cazaux, Mmes Marie Sax et Amélie Faivre. Le succès fut très grand ; comme le disait finement un chroniqueur : « Il était question d'une *statue*, et ce sujet a trop bien réussi une première fois à M. Reyer pour qu'il ne s'empressât pas de le traiter une seconde ; sa récidive lui fait, au reste, le plus grand honneur. » Elle lui valut, par surcroît, une distinction qu'on devait très injustement lui reprocher par la suite d'avoir acceptée : la reine Augusta de Prusse, qui assistait à ce spectacle, se fit présenter l'auteur, le complimenta et lui fit remettre, au commencement de l'année suivante, la croix de chevalier de l'Aigle rouge. Pouvait-il donc prévoir dès lors la guerre et nos désastres de 1870 ?

De ce moment, l'activité de Reyer, qui n'avait plus l'occasion de se manifester en France, se tourna du côté de Bade où le succès d'*Erostrate* et aussi la protection de Berlioz l'avaient mis en belle posture. En 1862, tout d'abord, la reprise de *Béatrice et Bénédict* était accompagnée de *Maître Wolfram*, sans doute afin de dédommager l'auteur de ce qu'on ne rejouait pas son *Érostrate ;* puis en 1865, il était chargé d'organiser et de diriger dans la salle de la Conversation un festival international, pour lequel il devait écrire un *Hymne du Rhin* sur des vers de Méry, son collaborateur habituel pour les besognes de ce genre, car trois ans auparavant ces deux Marseillais avaient déjà produit une autre cantate : *l'Union des Arts*, en vue d'une solennité artistique quelconque dans leur ville natale. Abstraction faite de la cantate qui lui avait été commandée et qui obtint le succès réglementaire, Reyer sut montrer dès lors quel était son éclectisme en réunissant là les noms de Berlioz, de Gounod, de Litolff, de Glinka, de Schumann, de Rossini, de Meyerbeer, de Liszt, enfin de Wagner, de qui il faisait exécuter pour la première fois le prélude et le finale de *Tristan et Iseult* soudés ensemble pour orchestre ; en groupant là des œuvres capitales de maîtres entre lesquels il devait faire, à n'en pas douter, de notables différences, mais auxquels il croyait juste et bon de rendre hommage par admiration ou par reconnaissance : or, Wagner n'était sûrement pas dans les seconds.

Mais les événements de 1870 allaient le chasser pour

toujours de ces pays allemands vers lesquels il se sentait attiré par sympathie d'artiste et de ces belles régions des Vosges et de l'Alsace, où le touriste et l'ami de la nature aimait à venir planter sa tente tous les ans. Au début de la guerre, il habitait, comme il l'a raconté lui-même, une ferme dans la montagne, tout près de Belmont, où il pensait devoir séjourner tout l'été et d'où il dut bientôt s'éloigner, non sans avoir vu passer là des colporteurs suspects, des espions sans doute, que les gendarmes français laissèrent tranquillement partir après avoir simplement retourné les poches de leurs vêtements et exploré les tiges de leurs bottes, mais sans aller trop loin, par pudeur, c'est-à-dire là où les faux voyageurs avaient dû cacher leurs plans et leurs papiers secrets. Reyer, durant tout le temps de la guerre et de la Commune, demeura à Blois, dans la famille de son camarade Alfred Blau (Baül dans l'intimité), avec lequel il devait souvent parler de ce *Sigurd* qui se serait peut-être joué sans les catastrophes de 1870 et dont ils attendaient, l'un et l'autre, argent et gloire. Après la guerre, il ne se tint pas de retourner, sinon en terre allemande proprement dite, du moins en Alsace et dans les Vosges, comme pour leur dire adieu et c'est alors qu'il écrivait ces lignes émues : « J'aime ces bons Alsaciens, j'ai voulu les revoir. Et si je vous ai dit qu'il y avait peut-être plus de patriotisme dans les villes que dans les villages, savez-vous à quoi cela tient ? C'est que dans les chaumières il est rentré depuis la guerre et même pendant la guerre beaucoup de soldats qui se sont crus trahis ;

c'est que sur ces montagnes qui sont des forteresses naturelles, il n'y avait pas un canon ; c'est que dans ces villages, il n'y avait pas un fusil. Ceux qui ne disent pas : On nous a trahis ! disent : On ne nous a pas défendus ! »

Le théâtre de Bade une fois fermé pour lui, il ne restait plus à Reyer qu'à se débattre dans son propre pays, et là, de quelque côté qu'il se tournât, en dépit du double succès de *la Statue* et d'*Érostrate*, il se heurtait partout à des portes fermées. Une seule fois, durant cette longue période d'attente, il put croire qu'il allait fixer la fortune. C'était au lendemain de la guerre et de la Commune ; les artistes de l'Opéra, réunis à la hâte en société sous la présidence d'Halanzier qui n'était pas encore directeur à ses risques et périls, exploitaient le théâtre et cherchaient une pièce qui ne coûtât pas trop cher à monter. *Érostrate* leur fut proposé, *Érostrate* que le directeur des Italiens, Bagier, avait marqué l'intention de jouer en 1869, — à l'époque où il faisait chanter *Fidelio* par Mlle Krauss, — et *Érostrate*, appris à la hâte, entouré d'une mise en scène très insuffisante, fut représenté à l'Opéra, le 16 octobre 1871, par des artistes pleins de bonne volonté, mais très sensiblement inférieurs aux interprètes de Bade : M. Bouhy, Bosquin, Mlles Julia Hisson et Fursch. Tout, alors, tourna contre le compositeur, et l'hommage qu'il avait fait de sa partition à la reine de Prusse, huit ans avant 1870, et le choix de la tragédienne Agar, compromise dans la Commune, pour déclamer les strophes en l'honneur du sculpteur Scopas, et la parci-

monie dont avaient fait preuve les artistes associés. La presse, en général, fut très sévère et des quolibets, provenant même de compositeurs-critiques qui auraient pu montrer plus de clairvoyance, plurent de toutes parts sur l'ouvrage et sur l'auteur; bien plus, Jouvin, qui écrivait au *Figaro,* s'étant montré, selon son habitude, injuste autant que prétentieux et s'étant servi pour qualifier Vénus d'une épithète tirée du grec, dans laquelle Mlle Hisson crut voir une inconvenance à son endroit, celle-ci courut chez le critique, le gifla ou du moins fit le geste en criant : « Tenez-vous pour giflé ! » et déclara qu'elle ne jouerait pas le rôle une troisième fois, comme l'auteur aurait pu l'exiger. Ses camarades l'approuvèrent et le compositeur répondit à cet étrange procédé par un feuilleton qui est un modèle de persiflage et par une lettre, demeurée célèbre à la fois pour la dignité qu'il y montrait et pour la sévère leçon qu'il adressait, dans des termes très mesurés, aux gens dont il avait à se plaindre : « Messieurs, écrivait Reyer aux artistes le 19 octobre 1871, vous avez jugé convenable, d'après le chiffre de la recette produite par la seconde représentation d'*Érostrate,* de faire disparaître cet ouvrage de l'affiche. Cela est sans précédent au théâtre. Une pièce, à moins d'une chute retentissante, est toujours jouée trois fois. Je ne m'étonne nullement que vous preniez plus de souci de vos intérêts que de la réputation d'un compositeur, mais je n'en suis pas moins affligé de voir des artistes comme vous traiter d'une façon aussi dédaigneuse une œuvre que le public n'a pas accueillie

avec faveur, c'est vrai, mais que la critique (cette critique honnête et libre que je respecte et à laquelle je suis fier d'appartenir) n'a pas absolument condamnée. Quelques-uns de mes confrères ont vu dans *Érostrate* une tentative honorable ; cela me suffit et, si mince qu'ait été pour moi le résultat obtenu, je ne m'écarterai jamais de la voie que j'ai suivie jusqu'à présent et au bout de laquelle, à défaut du succès, on trouve la satisfaction d'être resté un artiste consciencieux et convaincu. »

Il se tint parole et rentra dans l'ombre, opposant à l'indifférence ou aux dédains des directeurs de théâtre une philosophie légèrement gouailleuse : s'il laissait parfois tomber de ses lèvres ou couler de sa plume quelque boutade amère et cinglante, il avait bientôt fait de se reprendre et de se renfermer dans une attitude réservée autant qu'inquiétante. Aussi bien, ce méridional exubérant et nerveux au possible avait ordonné sa vie en sage. Habitué qu'il avait été de très bonne heure — et pour cause — à se contenter de peu, il avait su restreindre ses besoins, régler ses dépenses sur un minimum indispensable et, n'étant pas tourmenté, comme tant d'autres, du désir de briller, partant de gagner de l'argent à tout prix, il menait l'existence la plus simple et la moins dispendieuse qui se pût voir dans son petit logement de la rue de la Tour-d'Auvergne, un véritable perchoir, où il s'était installé presque tout de suite après son arrivée à Paris et où il demeurait encore à l'heure de sa mort, au bout d'environ soixante ans. Grâce à ses fonctions de bibliothécaire de l'Opéra, qui lui avaient été

attribuées par le ministre à la fin de l'Empire et qui étaient loin de l'absorber; grâce à ses feuilletons du *Journal des Débats*, sur lesquels il peina, dit-il, pendant près de trente ans, comme avait fait Berlioz; grâce à ces deux sources de revenus, peu abondants, il est vrai, mais au moins réguliers, à partir de 1866, il avait son existence assurée et pouvait se dire avec certitude qu'il n'en serait jamais réduit à céder, pour un morceau de pain, aux exigences des pires ennemis des compositeurs: les virtuoses et les directeurs.

Et puis il avait quand même une grande consolation au milieu des contre-temps répétés qui entravaient sa carrière. Il avait toujours eu la passion des voyages et c'était pour lui une heure heureuse entre toutes que celle où il s'enfuyait de Paris, chaque année, dès qu'arrivaient les beaux jours. Il gagnait alors, comme je l'ai dit plus haut, l'Alsace, ou les Vosges, ou la Forêt-Noire, ou plus tard, lorsqu'il ne voulut plus retourner dans ces pays qu'il avait connus français, le Dauphiné, de préférence Uriage, et là, seul ou avec des amis aussi bons marcheurs que lui, il faisait de très longues promenades, il arpentait le pays en tout sens, la canne à la main, la pipe à la bouche, au risque de rencontrer parfois de mauvaises figures ou de coucher dans des auberges suspectes, comme cela lui arriva justement dans la Forêt-Noire. C'étaient là de grandes satisfactions pour le touriste passionné que fut toujours Reyer; mais il y avait d'autres voyages à faire pour le musicien, il y avait d'autres pays à voir pour le jeune homme qui avait tâté

du soleil d'Afrique : ses rêves d'enfant n'avaient-ils pas fait souvent miroiter à ses yeux les lointains rivages vers lesquels cinglaient les navires, au sortir du port de Marseille ?

C'est surtout par l'Orient qu'il se sentait irrésistiblement attiré, et c'est du côté de l'Allemagne qu'il avait dû d'abord tourner ses pas : en 1863 (et non pas 1864), il avait été chargé par le ministre d'État, comte Walewski, d'une mission comme on en confie encore assez souvent à de jeunes musiciens, et avait pu visiter à loisir l'Allemagne et l'Autriche, le Tyrol, la Lombardie, la Vénétie, etc., inspectant les théâtres, les établissements et sociétés de musique de toutes les villes et des moindres principautés, notant ses impressions et souvenirs, où le touriste a part égale avec le musicien, dans de bien charmantes pages qui durent reposer le ministre des lourds rapports administratifs et qui formèrent plus tard une grosse partie du seul livre que Reyer ait publié : *Notes de musique*. Qu'arrive en décembre 1871 la première représentation d'*Aïda* sur le théâtre du Caire, et il aura la grande satisfaction de se voir désigné par le Khédive pour représenter à cette solennité la presse française en général, le *Journal des Débats* en particulier. Avec quel ravissement il accomplit ce jour-là sa mission de chroniqueur-critique et quelles lumineuses descriptions il nous a laissées des pays de la Haute-Égypte, d'où il revint, dit-il, ivre de soleil, aveuglé de poussière et rassasié d'hiéroglyphes !

Mais il ne pouvait pas toujours voyager et, l'hiver

venu, Reyer devait rentrer à Paris où il se remettait à batailler la plume à la main, à frapper à la porte des directeurs qui le recevaient tous d'une façon charmante, mais l'éconduisaient de même. Il faut avoir connu Reyer pendant cette longue période de vingt-trois années, il faut avoir vu combien, malgré son affectation de philosophie et ses plaisanteries railleuses, cet artiste-là souffrait de ne pas pouvoir communiquer au public les adorables mélodies, les puissantes inspirations qu'il sentait bouillonner dans sa tête ; il faut l'avoir vu alors, forcé de se contenter de quelque exécution d'un fragment de son malheureux *Sigurd* dans les concerts, pour se douter du coup qu'il recevait chaque fois qu'un directeur — ce fut d'abord Emile Perrin après audition fragmentaire de la musique, en 1869, puis Halanzier, puis Vaucorbeil — l'écartait en douceur ou refusait nettement de monter un ouvrage dont on disait charitablement qu'il n'était qu'un mythe et dont l'auteur prêtait à rire avec la prétention qu'il manifestait de le faire exécuter tel qu'il l'aurait conçu et réalisé, sans rien sacrifier de cette œuvre bien-aimée aux exigences des directeurs ni aux goûts capricieux du public.

Heureusement qu'il se trouva alors un homme qui soutint Reyer du mieux qu'il put le faire, qui remonta son courage et le força à reprendre la plume pour écrire autre chose que des articles. Ce fut ce brave, cet excellent Pasdeloup, à qui d'autres musiciens illustres ne sauraient montrer une trop vive reconnaissance et dont l'auteur de *Sigurd* ne prononçait jamais le nom qu'avec

émotion, sans plus se souvenir des querelles d'un jour qui avaient pu éclater entre eux et lui arracher quelque cri de colère : « Oh ! ce Pasdeloup, comme il est bien mené par son orchestre ! » Oui, ce fut Pasdeloup qui, devant l'indifférence persistante des directeurs, procura à Reyer l'occasion d'entendre un fragment considérable de son *Sigurd*, la grande scène du réveil de Brunehild, que Monjauze et Mme Charton-Demeur, le Sélim de *la Statue* et la Didon des *Troyens à Carthage*, vinrent chanter aux Concerts Populaires, le 30 mars 1873 ; ce fut encore Pasdeloup qui, pour réveiller l'activité de Reyer, fit accueil à la mélodie de *la Madeleine au désert*, chantée par M. Bouhy le dimanche 22 mars 1874 ; qui lui demanda enfin d'écrire exprès pour ses concerts une ouverture qui pût se placer ensuite en tête de *Sigurd* et qu'il s'engageait, lui Pasdeloup, à présenter à son public. L'ouverture fut écrite par le compositeur ; la promesse fut tenue par le chef d'orchestre, à la date du 14 mars 1875, et l'on sait quelle carrière a fournie ce morceau, qui n'aurait peut être pas vu le jour sans Pasdeloup.

C'est également durant cette période, le 11 novembre 1876, que Reyer fut admis à l'Académie des Beaux-Arts, où il prenait possession du fauteuil occupé précédemment par Hector Berlioz et Félicien David. Le hasard avait bien fait les choses en lui réservant cette double succession, à lui qui avait été le fervent disciple et le chaleureux défenseur de l'auteur de *la Damnation de Faust*, à lui qui avait été, non pas l'imitateur, mais le rival et cependant l'ami de l'auteur du *Désert*.

Cette élection, arrivant à cette heure et qui le mettait bien à sa place, ne devait-elle pas le consoler de s'être vu préférer, en 1872, Victor Massé, et François Bazin en 1873, oui, François Bazin, l'auteur du *Voyage en Chine*, exactement comme l'Institut, autrefois, avait préféré Clapisson à Berlioz? Ne venait-elle pas récompenser l'heureuse résolution qu'il avait prise, sept ans plus tôt, de s'effacer devant Félicien David, lorsque celui-ci avait brigué le même honneur? Oui, mais par ce recul volontaire d'abord, par ces deux défaites ensuite, Reyer avait perdu l'occasion de goûter une des plus douces joies qu'il aurait pu ressentir : celle d'annoncer son succès à sa mère, qui était fixée à Marseille et suivait anxieusement les tentatives, démarches et progrès du compositeur. Elle venait de mourir lorsque son fils fut appelé à siéger sous la coupole du palais Mazarin [1].

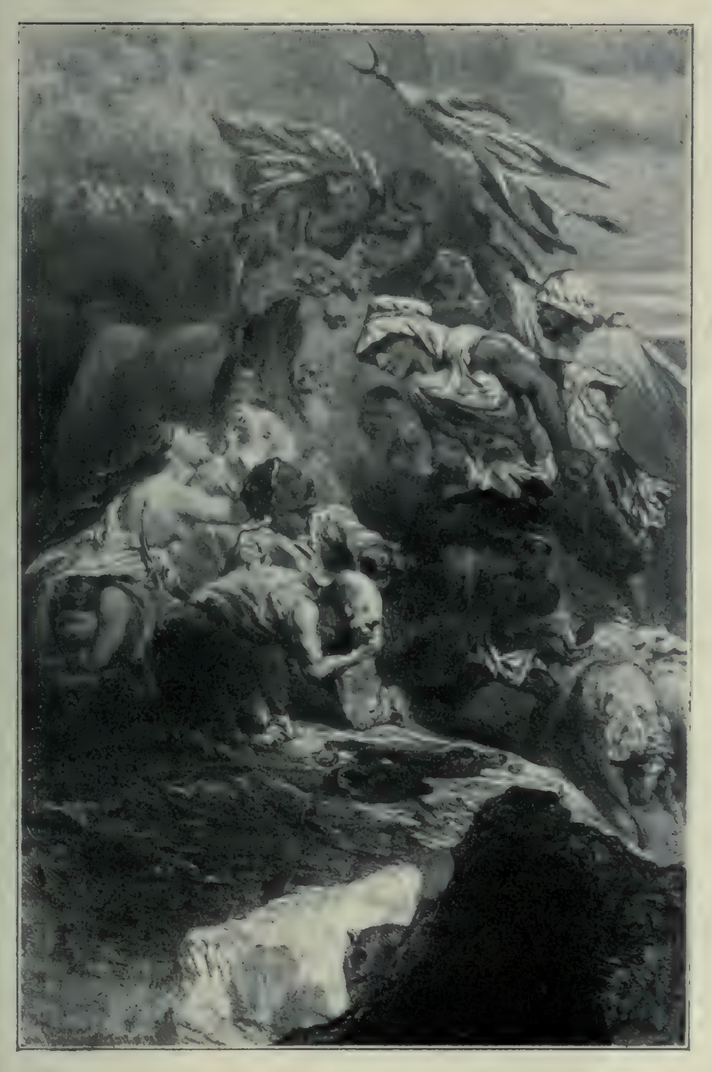
Deux ou trois mois plus tard, en février 1877, Reyer entendit enfin sonner l'heure qu'il appelait de tous ses vœux et qu'il avait tant contribué à avancer le plus possible, celle du triomphe de Berlioz, par la double exécution de *la Damnation de Faust* aux Concerts Populaires et à ceux du Châtelet. Ce n'était pas encore la sanction suprême, l'applaudissement universel de toute la foule; mais la réparation définitive était proche et les six audi-

[1] Reyer ne porta jamais d'autre costume ni d'autre épée d'académicien que ceux que Berlioz, près de mourir, avait chargé son fidèle valet de chambre Schumann de garder avec soin pour les remettre à Reyer le jour où celui-ci entrerait à l'Institut : est-ce que la place de cette épée, qui fut successivement celle de Berlioz et de Reyer, ne serait pas dans quelque dépôt public, par exemple au musée de l'Opéra?

tions de *la Damnation de Faust* que M. Colonne put donner alors, après celles qui avaient eu lieu peu auparavant de *Roméo et Juliette*, étaient l'indice certain du revirement du public et de la fortune prodigieuse qui attendait le chef-d'œuvre du maître. Avec quelle joie Reyer ne salua-t-il pas cette glorieuse revanche d'un génie qu'il avait toujours proclamé et défendu, lui qui, dès le lendemain de la mort de Berlioz, avait pris la plume afin de dire à ceux qui ne s'en doutaient guère quelle perte infiniment grande la musique venait de faire; lui qui avait pris l'archet à côté de Litolff pour conduire, à l'Opéra, ces concerts où le Menuet des Follets et la Valse des Sylphes obtinrent pour la première fois un succès qui allait gagner de proche en proche, comme une traînée de poudre, à travers le monde musical! Et lui seul n'avait-il pas, un an après la disparition du maître, dirigé à l'Opéra un grand festival — terme cher à Berlioz — où les mêmes morceaux et quelques autres étaient exécutés devant un public encore distrait et clairsemé, mais sans soulever d'autre manifestation que des bravos? Enfin, deux ans après cette glorieuse apparition de *la Damnation de Faust* aux Concerts du Châtelet, est-ce que Reyer n'organisa pas à l'Hippodrome, avec Albert Vizentini, un deuxième festival qui, celui-là, fit courir tout Paris au pont de l'Alma et dans lequel un fragment de *Sigurd*, le Cortège des Noces de Gunther, se présentait modestement sous le patronage et dans le rayonnement des œuvres de Berlioz? Quelle distance parcourue en neuf années et quelle différence entre

les deux festivals commémoratifs de 1870 et de 1879 !

L'Opéra-Comique, entre temps, s'enrichissait des dépouilles du Théâtre-Lyrique qui n'avait pas survécu aux désastres de la guerre de 1870 et de la Commune, et de même qu'il avait déjà inscrit à son répertoire *les Dragons de Villars* et *Roméo et Juliette*, ou qu'il devait s'approprier plus tard *Mireille* et *Philémon et Baucis*, de même, à la fin de novembre 1873, il s'emparait de *Maître Wolfram* que Reyer venait d'augmenter de deux numéros : un duo pour Hélène et Wolfram, d'une inspiration très pure, et une romance pour Wolfram, une invocation aux Larmes, toute débordante d'une douleur amère. M. Bouhy, qui n'avait pas encore rencontré de rôle aussi favorable à son talent, s'y faisait beaucoup applaudir, ainsi que Mlle Chapuy, la future générale André, dans celui d'Hélène, à côté de Coppel et de Nathan, qui se montraient consciencieux, sans plus, dans Frantz et Wilhelm. Cette reprise, au demeurant, n'eut qu'un médiocre succès, car *Maître Wolfram* disparaissait de l'affiche avant 1874. Ce théâtre était alors sous la direction de Camille du Locle, le librettiste de *Sigurd* et de *Salammbô* ; quelques années plus tard, Carvalho, qui l'avait remplacé comme directeur à la place Boieldieu et qui n'aimait guère les ouvrages que d'autres que lui-même avaient fait représenter à l'origine, eut cependant l'idée de remonter *la Statue* et la reprise qu'il fit de cet ouvrage, transformé en opéra, répondit peut-être plus au secret désir du directeur qu'aux espérances de l'auteur. Confiée à des artistes qui, sauf un nouveau venu, le ténor Talazac,



Le Sélam
(Lithographie originale de Célestin Nanteuil pour la partition).

n'étaient que convenables : Mlle Chevrier, MM. Dufriche, Maris et Barnolt, *la Statue,* encore qu'elle eût beaucoup gagné à être débarrassée de l'ancien dialogue parlé et qu'elle eût frappé par la puissance de la déclamation et la couleur de l'instrumentation nombre d'amateurs qui ne connaissaient cette partition que pour l'avoir lue au piano, ne demeura pas longtemps sur l'affiche. Elle avait été représentée le 20 avril 1878; au bout de dix soirées et alors qu'il aurait suffi qu'elle atteignît l'ouverture de l'Exposition universelle pour traverser tout l'été et s'inscrire définitivement au répertoire, elle céda brusquement la place à la *Psyché* d'Ambroise Thomas : que restait-il dès lors du beau succès obtenu autrefois par *la Statue* au Théâtre-Lyrique, sous la direction de Charles Réty [1] ?

En rendant compte de cette reprise, Reyer terminait ainsi son feuilleton du *Journal des Débats :* « L'accueil fait à *la Statue* en 1861 m'a valu la reprise de cet ouvrage dix-sept ans plus tard. La reprise de *la Statue* me vaudra la représentation de *Sigurd* à l'Opéra dans vingt ans. J'en suis d'autant plus certain, qu'à ce moment-là l'Opéra aura changé de maître et que moi, très probablement, je serai mort. » Eh bien ! il avait vu juste, sauf sur un point : l'Opéra changea bientôt de maître et *Sigurd* s'y joua douze ans plus tôt qu'il ne l'avait prédit, mais lui était toujours bien vivant.

[1] C'est tout de suite après la représentation au Théâtre-Lyrique que Reyer avait ajouté des récitatifs à *la Statue*, qui s'était jouée sous cette nouvelle forme à Weimar, pour l'anniversaire de la naissance de la Grande-Duchesse, en avril 1864.

A l'époque où Reyer écrivait ces lignes, c'était Halanzier qui présidait encore aux destinées de l'Opéra et il n'y avait rien à attendre d'un directeur que les noms barbares des personnages de *Sigurd* avaient effrayé et qui avait naïvement demandé à l'auteur : « Hilda, Hilda, comme c'est dur à prononcer ! Pourquoi pas plutôt Bilda ? — Est-ce que je vous appelle Balanzier ? » avait riposté Reyer en rompant des pourparlers désormais inutiles. Mais qu'était-ce que la proposition d'Halanzier, homme simplement de peu de culture, auprès de celle qu'avait bien osé formuler Emile Perrin, un directeur-artiste celui-là, puisqu'il avait fait de la peinture, et qui trouvait tout naturel de demander à l'auteur de récrire le rôle de Sigurd pour voix de baryton à l'intention de M. Faure, exactement comme Ambroise Thomas avait fait de celui d'Hamlet ? « En faisant de Sigurd un baryton, répliquait l'auteur, il fallait faire nécessairement de Gunther un ténor et ce n'est pas seulement à cause du travail matériel que je reculai devant cette manipulation. Et puis qui sait si, le lendemain, on ne m'aurait pas demandé de faire de Hagen, le farouche compagnon, un travesti ? »

Lorsqu'il était vaguement question de la représentation de *Sigurd* dans les journaux d'avant 1870, on parlait de Villaret, de M. Faure ou de M. Maurel, de Mmes Marie Sasse et Gueymard-Lauters pour tenir les principaux rôles, et ce fut un grand bonheur pour Reyer que son opéra n'ait pas été joué à cette époque, car au milieu des ouvrages qui faisaient alors florès et chanté par des

artistes habitués à une tout autre musique, il est infiniment probable que *Sigurd* aurait dérouté le public autant que les chanteurs et se serait vite effondré. Emile Perrin, dès lors, n'aurait-il pas mérité que Reyer se souvînt de lui le jour où celui-ci, dans un banquet organisé en son honneur, porta le toast suivant à Halanzier tout interloqué : « Je bois à Halanzier, je bois au directeur qui n'a jamais rien fait pour moi et à qui je ne dois rien du tout » ?

Avec Vaucorbeil, les négociations n'avaient été ni plus longues ni plus heureuses, ce directeur-musicien n'ayant même pas voulu prendre connaissance de la musique de Reyer. Il avait consenti simplement, en 1883, à entendre lire le poème par Legouvé, un lecteur fort habile, en présence d'un aréopage trié sur le volet, à la suite de quoi, les difficultés invraisemblables que présentait, disait-on, la mise sur pied de cet opéra, sans parler des quolibets que devait sûrement soulever dans le public ce héros « vierge de corps et d'âme », firent rejeter *Sigurd* sans autre forme de procès. Mais la Providence se manifesta alors à Reyer sous la figure des directeurs du théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Stoumon et Calabresi lui offrirent aussitôt de jouer son opéra, se firent fort de surmonter tous les obstacles matériels de mise en scène, et présentèrent au compositeur pour le rôle de Brunehild, — c'est bien eux qui la proposèrent et non lui qui l'exigea, — une jeune chanteuse, récemment sortie du Conservatoire de Paris, avec un second prix de chant et un deuxième accessit

d'opéra, qui avait pris d'utiles leçons de Marie Sasse et venait de débuter avec succès chez eux dans l'Alice de *Robert le Diable*, puis dans *Faust* et *les Huguenots* : elle s'appelait Mme Rose Caron. Ainsi se trouva scellée, pour de longues années, une heureuse association, je pourrais presque dire une collaboration parfaite entre le compositeur qui rencontrait inopinément l'artiste visiblement prédestinée à interpréter sa musique, et la chanteuse qui se trouvait, dès le début, en face des œuvres les plus merveilleusement appropriées à sa nature.

Quelle belle soirée que celle du 7 janvier 1884 où surgit, en pleine lumière, une des créations les plus considérables de la musique française, où une artiste de premier ordre trouva la pleine expansion de son rare instinct dramatique et se posa d'emblée en grande tragédienne lyrique ; quel succès qui se prolongea jusqu'au printemps et reprit encore, à la réouverture d'automne, sans qu'ait jamais diminué la faveur du public bruxellois ! Cependant les directeurs de l'Opéra (c'étaient alors Ritt et M. Gailhard), un peu confus d'avoir laissé échapper un ouvrage de cette valeur, pensaient à le ramener à Paris : ils ne voulurent pas rester sous le coup du ridicule qui frappait leur prédécesseur et, la retraite de Stoumon et Calabresi disloquant la troupe de la Monnaie, ils s'empressèrent d'engager trois des artistes de là-bas : Mme Rose Caron, Mme Bosman, plus Gresse, et se trouvèrent vite en mesure de représenter *Sigurd*, en joignant à cette Brunehild incomparable, à cette excellente Hilda, à ce farouche Hagen un

Sigurd tel que Sellier, à la place de M. Jourdain, un Gunther comme M. Lassalle, au lieu de M. Devriès, un grand-prêtre et une nourrice aussi solides que Bérardi et Mlle Richard, remplaçant M. Renaud et Mlle Deschamps, leurs camarades de Bruxelles.

C'est le vendredi 12 juin 1885 que *Sigurd* et Mme Caron firent de compagnie leur apparition sur la scène de notre Académie nationale de musique et de danse, et remportèrent un succès qui fut peut-être encore plus vif alors pour l'interprète que pour l'œuvre elle-même. Il fallait, en effet, que le public, tout de suite conquis par les admirables dons de la chanteuse, eût le temps de s'initier aux grandes beautés d'un ouvrage sensiblement différent de ceux qu'il avait accoutumé d'entendre à Paris. Cette initiation, d'ailleurs, se fit assez vite et *Sigurd*, en deux années de temps, pendant les deux années que Mme Caron passa alors à l'Opéra, atteignit près de cinquante représentations, sans que l'auteur, qui s'était éloigné dès le premier jour en raison des coupures pratiquées contre son assentiment dans son œuvre, eût remis les pieds au théâtre. Tout à coup, une brouille, brouille absolument prévue, il faut le dire, en raison de relations très tendues, de désaccords constants, éclate entre les directeurs de l'Opéra et leur nerveuse pensionnaire qui repart pour Bruxelles. Stoumon et Calabresi, de leur côté, reprenaient bientôt la direction du théâtre de la Monnaie et leur premier acte était de s'attacher Mme Caron d'une façon définitive, afin de pouvoir l'offrir à Reyer qui ne

voulait pas d'autre artiste pour sa chère *Salammbô*. « *Salammbô* se jouera où sera Mme Caron » avait-il dit dès qu'il avait pu entrevoir le jour où serait représenté l'opéra que Flaubert lui avait donné le droit exclusif de tirer de son livre, un opéra dont le romancier avait, de sa propre main, tracé un plan passablement différent du roman même, en comptant d'abord sur Théophile Gautier, puis sur Catulle Mendès pour le versifier, en acceptant enfin le concours comme librettiste et comme poète de Camille du Locle, indiqué par Reyer et qui devait, dans ce travail, se montrer beaucoup plus respectueux de l'œuvre de Flaubert que Flaubert lui-même.

Le 10 février 1890, quelque vingt-cinq ans après que Reyer avait commencé d'y rêver, *Salammbô* était représentée à Bruxelles avec quel succès pour le compositeur et quel triomphe pour son admirable interprète, c'est ce qu'il est superflu de rappeler. Mme Caron qui, notons-le en passant, était allée peu auparavant chanter *la Statue* à Monte-Carlo avec Vergnet et M. Bouhy, touchait ici au point culminant de sa carrière : elle se montrait incomparable de simplicité expressive et de puissance tragique dans la fille d'Hamilcar et toute la salle tressaillait d'une profonde émotion quand tombait de ses lèvres cet adieu mélancolique aux colombes fugitives. Le grand retentissement de cette œuvre et le triomphe personnel de la chanteuse ouvrirent les yeux aux maîtres de l'Opéra de Paris qui souhaitèrent de la voir rentrer chez eux; le raccommodement



SACOUNTALA A L'OPÉRA EN 1858.

Scène finale : L'apsara Misrakési remonte au ciel après avoir transformé en fleurs les flammes du bûcher de Sacountalâ vers qui s'élance le roi Douchmanta pour lui remettre, en témoignage de pardon, l'anneau royal.

(D'après une gravure de *l'Illustration*).

se fit sans trop de peine entre la cantatrice et le compositeur d'une part et les directeurs de l'autre, et ce fut grande fête à l'Opéra, le 13 octobre 1890, à la fois pour la rentrée de Mme Caron et pour la reprise de *Sigurd* sans coupures (ou, du moins, sans autres coupures que celles consenties par l'auteur), qui s'établit définitivement dans la faveur du public. La centième représentation en fut donnée, avec grand éclat, le 31 décembre 1891, le soir même où les directeurs, non renommés, nous faisaient leurs adieux. C'est ainsi que Ritt et M. Gailhard se dédommagèrent de n'avoir pas pu représenter, comme ils l'auraient voulu, *Salammbô*, car au moment où ils manifestaient l'intention de la monter, les auteurs du *Mage*, s'appuyant sur un traité formel conclu entre Hartmann, éditeur de M. Massenet, et les directeurs, forçaient ceux-ci à jouer cet opéra pendant la dernière année de leur privilège : « Je n'avais, a dit Reyer dans un feuilleton demeuré célèbre et cent fois cité, je n'avais qu'une chose à faire, c'était de m'incliner et de laisser passer *le Mage*. Et *le Mage* passa...[1] »

Les deux associés qui s'en allaient se faisaient gloire, à juste titre, d'avoir ramené *Sigurd* à Paris, — après qu'il se fut joué à Londres et à Lyon, devons-nous ajouter ; — ceux qui arrivaient, Bertrand et Campocasso, avaient déjà pris leurs mesures pour rattraper cette *Salammbô* qui

[1] A rapprocher de la conclusion si perfide de son compte rendu proprement dit du *Mage*, en date du 24 mars 1891 : « Ah ! si j'avais pu me rendre compte, il y a six mois, comme aujourd'hui, de la véritable valeur du *Mage*, combien j'aurais mis plus d'empressement, plus de déférence à m'effacer devant lui ! »

avait échappé à leurs prédécesseurs, et la représentation de cet opéra, monté avec un luxe incomparable, avec une richesse inouïe de décors et de costumes, fut donnée à Paris le 16 mai 1892 (Mlle Dufrane, auparavant, l'avait chanté, au Théâtre-des-Arts de Rouen) ; le succès en fut considérable et parut devoir récompenser les directeurs des sommes énormes, 300.000 francs, a-t-on dit, qu'ils n'avaient pas craint de débourser. La merveilleuse interprétation de Mme Caron, qui n'avait jamais été plus belle de chant, d'attitudes, de jeux de physionomie, atteignait presque au sublime. C'était une Salammbô idéale et telle que nulle, alors, n'aurait osé la remplacer; entre tous les interprètes de Bruxelles, deux seulement : M. Renaud et Vergnet, avaient conservé leurs rôles d'Hamilcar et de Shahabarim, tandis que M. Saléza, plein de fougue et de passion, succédait à Sellier dans Mathô, M. Delmas à M. Sentein dans Narr'Havas et M. G. Beyle à M. Bouvet dans Spendius. Au bout de l'année 1892, *Salammbô* comptait déjà quarante-six représentations; elle touche à cent cinquante aujourd'hui.

L'apparition de *Salammbô* marque le terme de l'activité créatrice de Reyer, — aussi bien pouvait-il légitimement se reposer à près de soixante-dix ans ; — mais comme il n'était plus le voyageur déterminé, le marcheur intrépide d'autrefois, et que Paris l'effrayait chaque jour davantage avec ses bicyclettes, ses tramways à vapeur et ses automobiles, il avait pris le parti de se réfugier l'été dans la Franche-Comté, à Mouthier-Haute-Pierre ; l'hiver, en Provence, au Lavandou, sur les

bords de la mer aux flots bleus qui l'avait vu naître. Il ne passait guère plus de deux ou trois mois par an dans la capitale, quand il la traversait pour aller de l'une à l'autre de ces retraites, et c'est alors seulement qu'il campait durant quelques semaines dans son modeste appartement de la rue de la Tour-d'Auvergne; dans ces petites pièces, si basses de plafond, toutes remplies de livres et de partitions, de souvenirs de voyage, de coussins et de tapis d'Orient, où le soleil entrait en maître à travers une jolie charmille... Et cependant, Reyer, à l'automne aussi bien qu'au printemps, ne pensait qu'à s'enfuir de ce paradis haut perché. Mais chaque fois aussi qu'il passait par Paris, même après avoir déposé pour toujours la plume de critique, il ne manquait pas de rendre une visite à la vieille maison de la rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois, de prendre part aux réunions amicales de ses jeunes confrères des *Débats* qui l'entouraient de leur respect et se plaisaient à recueillir les propos toujours si amusants, d'une bonne humeur si mordante, qui tombaient de ses lèvres.

Si Reyer, donnant à tant d'autres un exemple de modestie, eut le bon sens de s'arrêter quand il crut n'avoir plus rien à dire; s'il aimait à se gausser des indiscrets qui l'interrogeaient sur ses travaux futurs et racontait volontiers aux interviewers le scénario de certain *Capucin enchanté* qu'il assurait devoir être son chef-d'œuvre, puis se réjouissait de voir ensuite ses folles inventions courir la presse, il était loin d'être

indifférent à ce qui se passait dans les théâtres lyriques et le sort de ses premiers ouvrages le préoccupait visiblement. En 1902, il eut la satisfaction de voir rejouer *Maître Wolfram* à l'Opéra-Comique avec le baryton Delvoye et Mlle Eyreams dans les principaux rôles, MM. Jahn et Grivot dans Frantz et Wilhelm, — cette reprise, en date du 7 février, fournit seize représentations — puis, ce qui dut lui causer un plaisir plus sensible, la ville de Marseille ayant décidé de célébrer par de grandes fêtes le vingt-cinquième centenaire de sa fondation, une représentation solennelle d'*Érostrate* fut donnée au Grand-Théâtre, le 16 octobre 1899. Là, dans sa ville natale, au milieu d'un public aux acclamations duquel il dut finir par se dérober, le maître put voir revivre celle de ses œuvres que la fortune avait le moins favorisée, et l'entendre supérieurement interprétée par M. Delmas et Mme Jeanne Raunay, venus tout exprès de Paris.

Une des plus grandes joies qu'il ressentit en ces dernières années et qui le fit tressaillir comme à l'heure de ses débuts, ce fut de faire répéter sur la scène de l'Opéra cette partition de *la Statue*, qu'il pouvait croire à jamais enterrée après l'insuccès de l'Opéra-Comique ; mais cette nouvelle épreuve, tentée le 6 mars 1903, ne fut pas couronnée de succès. Présentée dans un cadre trop vaste et qui l'écrasait, chantée par des artistes : Mlle Ackté, MM. Affre, Delmas, Bartet, Laffitte, dont aucun, sauf M. Delmas, ne dépassait une moyenne honorable, écoutée d'une oreille distraite par des auditeurs

dont le siège était fait d'avance et qui refusaient obstinément, pour juger du mérite de cette œuvre, de se reporter à l'époque où elle avait été écrite et de constater combien elle était plus jeune et plus vivace que tant d'autres moins âgées, cette malheureuse *Statue* ne parut pas sur l'affiche plus de dix fois et le directeur qui l'avait présentée avec un très grand luxe — c'était M. Gailhard — se vit bientôt forcé de la reléguer dans les magasins. Reyer, cependant, n'avait pas perdu tout espoir de la voir se redresser un jour sur son piédestal et de même que pour *Érostrate*, qu'il avait rêvé un moment de faire reprendre à l'Opéra, il comptait sur les bonnes dispositions de M. Albert Carré pour inscrire ces deux ouvrages au répertoire de l'Opéra-Comique où l'un et l'autre seraient beaucoup mieux à leur place. La dernière fois que je le vis, peu de jours avant son départ pour le Lavandou, il m'entretenait encore de ces projets, dont un avenir prochain nous dira s'ils avaient quelque base solide ou si ce n'étaient que rêves chimériques de vieillard.

C'est le soir du 1er janvier 1909, juste un mois après être entré dans sa quatre-vingt-sixième année, que Reyer subit les premières attaques de la crise qui devait l'emporter : il rendit le dernier soupir dans l'après-midi du 15 janvier. Ses obsèques furent d'abord célébrées au Lavandou, le dimanche 17, avec une simplicité touchante, au milieu d'une nombreuse affluence de gens du pays et de pêcheurs, parmi lesquels le maître était très populaire. Elles se renouvelèrent le lendemain à Mar-

seille, où Reyer devait être inhumé, avec lé grand appareil que comportait le très haut grade du défunt dans la Légion d'honneur, avec toute la pompe d'une émouvante cérémonie religieuse où l'on exécuta, entre autres morceaux, un fragment du Conseil des Anciens, de *Salammbô ;* au milieu du concours de toute une ville qui savait qu'elle venait de perdre un de ses plus glorieux enfants. D'éloquents adieux furent alors adressés à l'éminent artiste, entre lesquels se distinguaient l'heureuse improvisation de M. de Nalèche saluant, à la fois comme directeur des *Débats* et comme représentant de toute la presse parisienne, « celui qui avait eu tous les dons de l'écrivain et du critique : l'amour de la perfection sans parti pris d'école, la sincérité, l'enthousiasme éclairé pour ce qui est beau, l'indignation et la raillerie pour ce qui est médiocre », et la vibrante allocution du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, M. Dujardin-Beaumetz, qui se terminait ainsi : « Il fut heureux celui qui, chargé d'honneurs et de gloire, a pu descendre dans la paix éternelle avec la certitude que son nom ne périrait pas, puisqu'il laissait, comme gardiens de sa mémoire, les deux figures immortelles de *Sigurd* et de *Salammbô* [1] ».

[1] Nommé chevalier de la Légion d'honneur le 15 août 1862, après la représentation de *la Statue* à Paris, à la veille de celle d'*Erostrate* à Bade ; promu officier après *Sigurd*, puis commandeur à l'occasion de la centième représentation de cet opéra, grand-officier en 1899, Reyer avait été, en juillet 1906, élevé au grade suprême de grand-croix, que trois compositeurs seulement avaient atteint avant lui : Verdi, Gounod et Ambroise Thomas. La représentation d'*Erostrate* à Bade, en 1862, lui avait valu, comme je l'ai dit, de recevoir l'ordre de l'Aigle rouge, de

23 9bre 72

Monsieur et cher confrère

Vous avez publié dans le dernier numéro de la Revue de France un article très intéressant et très remarquable sur la *Musique pittoresque*. Mon ami [illegible] vient de me l'envoyer.

Je vous remercie des lignes élogieuses que vous avez bien voulu me consacrer dans cet article où vous rendez hommage, en si excellents termes, au poétique génie d'Hector Berlioz.

Agréez donc, Monsieur et cher confrère, mes sentiments les plus sympathiques et les plus dévoués

E. Reyer

LETTRE AUTOGRAPHE DE REYER (1872)
Première lettre adressée par lui à M. Adolphe Jullien.

II

LE COMPOSITEUR ET SES OPÉRAS

Compositeur dramatique par excellence et dont le seul horizon était le théâtre, à l'exclusion des concerts; auteur de quelques chœurs d'hommes, de trois cantates officielles et d'une trentaine de mélodies ou chants religieux qui ne comptent à peu près pour rien dans son bagage musical, Reyer a vu sa réputation naître, grandir et arriver au pinacle grâce à six ou sept ouvrages dont un, *Sacountalâ*, a totalement disparu; dont deux autres : *le Sélam* et *Maître Wolfram*, ne donnent guère qu'une indication de ce qu'il pourra devenir par la suite, et dont les quatre derniers constituent les solides assises de la grande célébrité de l'auteur. Ce qu'il y a de particulier, de frappant dans la carrière de Reyer, c'est la netteté de vues, la décision d'esprit qui le dirige dès qu'il commence à écrire. Entre ses œuvres qui se succèdent, toujours en progrès l'une sur l'autre, il y a, du premier jour jusqu'au dernier, un accord parfait, sans l'ombre d'une hésitation, d'une oscillation à droite ou à gauche; sans que sa personnalité, très accusée et d'au-

Prusse; enfin il était également décoré de l'ordre de Léopold de Belgique, où sa nomination et son élévation avaient suivi les glorieuses étapes de *Sigurd* et de *Salammbô* à Bruxelles. C'est en 1866 que Reyer avait été nommé bibliothécaire de l'Opéra, en remplacement de Leborne; quant aux fonctions d'Inspecteur général des Ecoles de musique des départements, elles lui avaient été attribuées après la mort de Reber, en 1880.

tant plus forte qu'elle s'était encore accrue au contact bienfaisant de Weber et de Berlioz, ait jamais subi l'influence des deux grands compositeurs de théâtre que tout le monde musical, en ce temps-là, tendait à imiter et que Reyer admirait tout autant que d'autres pouvaient le faire, non sans maintenir entre eux un écart considérable, je veux parler de l'auteur de *Faust* et de celui de *Tannhæuser*.

Le précieux don mélodique et la fraîcheur d'inspiration, l'instinct du coloris de l'orchestre et même la vigueur d'expression, qui nous frapperont plus tard dans les œuvres maîtresses de Reyer, se découvrent en germe dans plus d'un morceau du *Sélam*. Certes, ce sont des pages encore très minces et d'une facture bien grêle que ces légères esquisses orientales, que la sérénade pour voix de ténor : « Fathma, tout dort » ; et les chants contrastés qui vont suivre dans le tableau de la *razzia*, entre les guerriers et les pasteurs, forment une opposition bien rudimentaire, mais le marché qui se conclut entre les pillards et les pillés : « Mille boudjoux ! mille boudjoux ! » fait déjà quelque peu penser aux scènes analogues de *la Statue*, et si la douce pastorale pour ténor après le départ des bandits, si la flottante mélodie intitulée Chant du soir laissent deviner le caractère rêveur et caressant de l'inspiration du maître, c'est surtout dans le grand morceau de la Conjuration des Djinns, que le jeune musicien semble avoir donné la meilleure mesure de son talent, d'une couleur déjà bien tranchée. Et le tableau final de *la Dhossa*,

où la voix glapissante du muezzin appelle à la prière les pèlerins revenant de la Mecque, puis s'unit à leurs chants d'allégresse, n'était pas non plus une page à dédaigner, si simple qu'elle paraisse aujourd'hui ; elle obtint, d'ailleurs, dès le premier jour, d'assez nombreux bravos.

Si du *Sélam* on passe à *Maître Wolfram*, on se trouve en face d'une œuvre déjà moins sommaire, où ce qui n'était qu'indiqué auparavant, se développe et prend corps. L'ouverture, la seule que Reyer ait écrite avec celle de *Sigurd* et qui pèche également par excès de longueur, renferme des détails agréables, comme le doux murmure des violons en mouvement de valse ou la large mélodie du cor, qui n'est autre que l'invocation à l'Harmonie chantée par Wolfram et ramenée ensuite sous les situations principales de ce petit drame, dont elle formera comme le nœud musical. C'est une chose exquise, paroles et musique, que la charmante romance d'Hélène, accompagnée d'abord par les violons en sourdine, puis par l'harmonie ; mais la chanson de Frantz : « Maudit soit le ferrailleur ! » a plus d'entrain que d'originalité. Les chœurs d'hommes qui suivent, très appréciés dans le temps pour leur franche gaité, n'ont pas perdu tout leur agrément ; le premier surtout nous plaît encore par l'heureux contraste des joyeux appels des étudiants avec les phrases mélancoliques d'Hélène et de Wolfram, et si le duo d'Hélène et de Frantz renferme plus d'un passage attrayant comme le gracieux solo de la jeune fille, déjà entendu dans l'ouverture, ou sa douce réponse à la

phrase passionnée de l'élu de son cœur, la page maîtresse de cette petite partition dans sa forme première était, à n'en pas douter, l'air entraînant de Wolfram : « J'ai dit à toute la nature... », où se traduit avec une singulière force d'expansion la joie de l'amant qui se figure être aimé.

Oui, ce ne sont là que des promesses, c'est entendu ; mais déjà se manifestent dans ces ouvrages, très secondaires en somme, des qualités de nature tellement vivaces qu'elles pourront se développer par la suite et atteindre à leur maximum d'intensité, de rayonnement, sans que la personnalité de l'auteur se laisse entamer le moins du monde. Et cela est si vrai ; cette musique, par son essence même et par la façon dont elle est traitée, accusait déjà une telle différence avec les pièces jouées en 1854, avant ou après *Maître Wolfram* (elles étaient signées de Pilati, Paul Henrion, P. Pascal, E. Gautier, Clapisson, etc.) que l'auteur, par la suite, alors qu'il sera dans sa pleine maturité, pourra y ajouter deux morceaux tels que la célèbre invocation aux Larmes et le duo si touchant d'Hélène avec Wolfram sans qu'il se produise aucune disparate entre ces pages et les précédentes, distantes de plusieurs années. Non certes, Halévy ne se trompait pas lorsqu'il écrivait dès 1854 à la *Gazette musicale* : « La part de M. Ernest Reyer est belle. Si *le Sélam* n'a pas fait oublier *le Désert*, il n'en restera pas moins comme une composition où l'on trouve des idées riantes et fraîches, une instrumentation riche de détails piquants et imprévus. Aujourd'hui, *Maître Wolfram*

inaugure heureusement la carrière théâtrale de M. Reyer. J'aime à penser qu'il y a dans le jeune auteur du *Sélam* et de *Maitre Wolfram* l'avenir d'un compositeur. »

L'ancien Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, celui où venait de se jouer *Maître Wolfram*, celui dont on parle toujours quand on veut démontrer l'utilité d'une troisième scène consacrée à la musique, représenta coup sur coup, autour de 1860, deux œuvres qui tranchaient singulièrement sur la masse grise et terne des productions courantes et devaient indiquer des routes nouvelles à ceux qui se traînaient machinalement dans les chemins battus de la musique : *Faust*, en 1859, puis *la Statue* en 1861. De ces deux ouvrages, qui n'avaient entre eux aucune parenté, mais qui révélaient une individualité très distincte chez chacun des deux auteurs, le sort fut bien différent : le second, qui rompait encore plus que le premier avec les formes généralement reçues et d'où toute virtuosité vocale était sévèrement proscrite, eut d'abord, grâce au charme des mélodies, de la couleur, et à la force de l'accent dramatique, un succès plus marqué : près de soixante représentations, ce qui était alors un chiffre considérable, et ce fut l'auteur lui-même qui dut en faire interrompre le cours, tant elles étaient devenues médiocres et lâchées sous une direction pleine d'incurie. L'autre ouvrage, au contraire, après des commencements plus pénibles, avait rencontré, pour le maintenir sur l'affiche et le défendre auprès du public, une cantatrice exceptionnelle dont l'amour-propre était engagé dans l'affaire et qui employa

tout son talent de virtuose, toute son influence de femme du directeur à pousser cet opéra le plus loin possible : elle eut le bonheur d'y réussir. Mais supposons un instant que ce fût Mme Carvalho qui eût chanté *la Statue* et qu'elle eût fait pour l'opéra de Reyer ce qu'elle a fait pour celui de Gounod, tandis que *Faust*, au contraire, aurait été abandonné à ses propres forces ; aujourd'hui, ce serait *la Statue* qui brillerait au répertoire de l'Opéra-Comique ou de l'Opéra, dont les mélodies se chanteraient dans tous les salons, se joueraient sur tous les pianos. Le public saurait donc cet opéra par cœur et ne distinguerait même plus les très rares passages qui peuvent dater, quelques allegros, par exemple, auxquels on peut reprocher d'émaner trop directement de Weber, tandis que, n'ayant pas passé condamnation depuis longtemps sur les banalités et les habiletés, je ne voudrais pas dire les « ficelles » dont Gounod fait largement usage, ce même public ne se contenterait peut-être pas de sourire en réentendant, après quarante ans de silence, la valse de la Kermesse et les vocalises de l'air des Bijoux, et le chœur des Soldats, sans parler d'autres gentillesses *ejusdem farinæ*.

Quand des gens qui s'agenouillent devant *Faust* s'offusquent de ce que la délicieuse romance de Margyane à la fontaine se subdivise en strophes ou couplets, comme aussi le récit qu'elle fait par la suite de sa visite au puits du désert et les adieux qu'elle adresse à Sélim endormi, il convient de leur demander, à ces juges délicats, si ce ne sont pas pareillement des couplets que la

chanson du Veau d'or, que la complainte du Roi de Thulé, que le petit discours de Siebel aux fleurs qu'il vient de cueillir, que la sérénade de Méphistophélès, ou l'hymne bachique de Faust dont on nous fait grâce aujourd'hui, par bonheur. Pour juger sainement une œuvre comme *la Statue* et se rendre compte de l'audace qu'il y avait à l'écrire, il suffit de la comparer aux *Dragons de Villars*, qui peuvent compter parmi les meilleurs opéras-comiques éclos vers cette époque, en 1856 ; qu'on le fasse en conscience, sans parti pris contre Maillart, sans idée préconçue en faveur de Reyer, et l'on sera fixé. Mais, sans même avoir recours à la moindre comparaison, il paraît bien difficile qu'un auditeur de bonne foi, dégagé de toute préoccupation d'école ou de rivalité artistique, ne soit pas sensible au charme poétique qui se dégage de cette œuvre, à la grâce vaporeuse de l'inspiration mélodique; qu'il ne soit pas frappé par la finesse et la légèreté des scènes comiques, par la puissance d'accent des épisodes dramatiques, par le vif coloris oriental de certaines scènes qu'on aurait tort de dédaigner. Orientalisme de salon, ai-je lu quelque part; mais cet orientalisme-là vaut bien, à coup sûr, celui de Beethoven dans *les Ruines d'Athènes,* de Weber dans *Oberon* et de Bizet dans *Djamileh*.

Cette histoire, empruntée aux *Mille et une Nuits* et dont Lesage et Dorneval avaient déjà tiré une pièce pour le théâtre de la Foire en 1720, dont Hoffman fit ensuite un opéra-comique à l'intention de Nicolo, pour l'Opéra-Comique en 1802, avait été très agréablement

arrangée par Michel Carré et J. Barbier en opéra-féerie. Il était en tout cas très favorable à la musique, ce petit conte qui nous montre le génie Amgiad arrachant à la paresse un jeune débauché de Damas, en excitant sa soif des richesses par l'appât d'une statue magnifique, contre laquelle il devra livrer au génie une charmante jeune fille qu'il va épouser à la Mecque, et qui se trouve être, quand il la découvre, cette même jeune fille qu'il entrevit un jour dans le désert et dont il s'est ardemment épris, toujours, bien entendu, par la volonté souveraine du bon Amgiad. Ouvrez donc cette partition, vieille à peu près d'un demi-siècle, et dites si le délicieux chœur des Fumeurs d'opium réunis dans un café à Damas, qui rallia tous les suffrages dès le premier jour, a perdu quoi que ce soit de son charme alangui, de sa molle nonchalance, avec les beaux récits d'Amgiad qui le traversent; si le doux prélude d'orchestre du deuxième tableau et l'exquise cantilène de Margyane à la fontaine n'ont pas toujours un rare accent de mélancolie; si la première partie du duo entre Margyane et Sélim, qui repose sur une phrase toute pleine de tendresse, et le chœur de la Caravane, coupé par la plainte anxieuse de Margyane, ne sont pas encore bien gracieux, si enfin le grand récit de Sélim décrivant les merveilles qu'il vient de découvrir dans la caverne n'est pas toujours une des plus belles inspirations lyriques qui se puissent voir.

Quel heureux contraste forment avec cette page d'une si haute envolée les scènes si gaies, si comiques, si légèrement traitées où le vieux Kaloum-Barouch convie ses

voisins à son prochain mariage avec sa nièce Margyane (oh! la fine caricature en musique que celle de ces pique-assiette de la Mecque, approuvant tout, ne contredisant à rien pourvu qu'on leur serve copieux festin et gaie musique!), ou encore la rencontre des deux Kaloum-Barouch, le faux et le vrai, avec le duo tout pétillant d'esprit qui en résulte! La note tendre et rêveuse reprend ensuite le dessus avec le tableau de la noce où le faux Kaloum-Barouch unit Margyane à Sélim, lorsque celle-ci essaye de rappeler à Sélim, distrait et rêveur, leur première rencontre au bord de la citerne ou lorsque les invités, repus et satisfaits, font de si mélodiques adieux aux jeunes époux qui vont partir; mais le sommet de cet ouvrage, à n'en pas douter, c'est le troisième acte avec le magnifique duo du Simoun, avec la scène si dramatique où Sélim refuse de se séparer de Margyane et répond aux appels menaçants du faux derviche par des phrases d'une passion, d'une chaleur superbes; avec les tristes adieux de Margyane à Sélim, qui tombe endormi sous la main du génie, une phrase d'adieu toute courte et très expressive qu'entoure un dessin onduleux de la flûte seule. Et lorsqu'on se rappelle que Bizet considérait *la Statue* comme le plus remarquable ouvrage musical que la France eût vu naître durant un laps de vingt ou trente années, lorsqu'on se souvient du jugement que Berlioz a porté sur *la Statue* et qui fut consigné plus haut, on peut se dire que si Bizet se trompait, si Berlioz se trompait, c'est tout de même une consolation appréciable pour ceux qui placent encore très haut

l'opéra de Reyer que de se tromper avec Bizet et Berlioz.

Entre deux partitions absolument contemporaines l'une de l'autre comme *la Statue* et *Érostrate,* il ne pouvait guère y avoir de différence que celle résultant d'un livret plus ou moins heureux, servant plus ou moins bien l'inspiration du musicien — et l'avantage, à ce point de vue, est tout du côté de *la Statue*. Avec ce malheureux poème d'*Érostrate*, ébauché par Méry, mais que Reyer, pour pouvoir s'en servir, avait dû confier à l'expérience dramatique de Pacini, le musicien se trouvait entraîné à écrire deux actes formant un violent contraste, mais trop uniformes chacun en son genre, au lieu qu'il rencontrât également répartie dans tout l'ouvrage la variété d'épisodes qui faisait l'agrément de *la Statue*. La courtisane Athénaïs, dont la beauté est célèbre dans Éphèse, a servi de modèle au sculpteur milésien Scopas pour une statue de Vénus à laquelle tous les Éphésiens apportent le tribut de leur admiration : elle est aimée du très riche seigneur Érostrate, mais n'aime que le pauvre Scopas. Sur la prière de Diane, irritée et jalouse de voir ses autels délaissés au profit d'une mortelle, la foudre gronde, éclate et brise la Vénus de Milo. Athénaïs entend se venger de la déesse et cherche qui l'aidera dans son œuvre de destruction. Scopas recule devant un sacrilège, mais Érostrate accepte de braver les dieux afin de gagner l'amour de celle qu'il aime ; il met le feu au temple de Diane et tandis que tout flambe et s'écroule, Athénaïs se jette au cou d'Érostrate et le suit dans la mort pour conquérir avec lui l'immortalité.

Le premier acte, dans son ensemble, forme une idylle exquise. Chants des prêtresses de Diane auxquels répondent les cantilènes plus suaves des suivantes d'Athénaïs ; scènes de tendresse entre celle-ci et Scopas, d'où se détache la charmante invocation du sculpteur à Vénus et le délicieux duettino : « Oui, nous irons à Mitylène », adieux rêveurs d'Athénaïs à Scopas, sans oublier la belle scène nocturne entre Érostrate et Athénaïs, avec au loin le joli chœur des Océanides protectrices : autant de pages du tour le plus gracieux, de l'inspiration la plus pure, avec une orchestration très poétique, et qui évoquent merveilleusement le souvenir de l'ancienne Grèce. Le second acte, au contraire, n'est que violence et fureur. Désespoir amoureux d'Érostrate, orgueilleuse colère d'Athénaïs lorsqu'elle chasse son amant sans courage, intervention superbe d'Érostrate : « J'obéis, je suis prêt ! », pacte d'alliance entre les deux criminels que Scopas ne saurait arracher au courroux du peuple, tout est traité ici avec une force singulière, dans un crescendo vocal et instrumental qui suit et commente à merveille tous les progrès du drame, mais qu'on s'accorda dans le temps à trouver excessif et trop bruyant. « Beaucoup de bruit pour rien ; un trémolo continuel, une agitation stérile qui laissent l'auditeur abasourdi, mais non convaincu », disait en 1871 certain compositeur-critique qui devait faire un bien autre tapage dans ses opéras.

Érostrate était le premier ouvrage que Reyer se trouvât soumettre au jugement de ses confrères en art ou en critique depuis qu'il occupait le rez-de-chaussée

du *Journal des Débats*, et, tout de suite, il put voir quelles belles inimitiés il s'était acquises par ses jugements enguirlandés et cependant si piquants ; tout de suite, il put mesurer quelles profondes rancunes avaient germé dans l'esprit de certains compositeurs dont les œuvres n'avaient pas eu l'heur de lui plaire et qui le desservirent de leur mieux par la plume et par la parole, afin de ruiner plus vite un ouvrage que tout contribuait à perdre. « Que l'auteur retourne au genre tempéré, dont s'accommode mieux sa nature ; qu'il renonce à chausser le cothurne de Gluck, légèrement éculé par Berlioz, et dans lequel il ne saurait marcher à son aise, » écrivait, pour conclure, celui qui se montrait alors le plus acharné contre Reyer et qui sut faire ensuite amende honorable lorsqu'approcha pour lui l'heure de se présenter à l'Institut où, du reste, il ne put jamais entrer. Mais si l'auteur d'*Érostrate* avait tout lieu de dédaigner les quolibets répétés d'un musicien, oui, d'un musicien de profession, qui ne maltraitait pas moins Berlioz en ce temps-là, avec quelle émotion reconnaissante ne dut-il pas lire le portrait que traçait de lui, toujours à propos d'*Érostrate*, son ancien collaborateur, son ami, le grand « Théo », qui venait de reprendre le harnais du critique dans un journal fondé ou plutôt ressuscité par Arsène Houssaye ! « Il a de l'invention, disait Théophile Gautier, de l'originalité naturelle et voulue, la haine féroce du lieu commun, de la rengaine, des phrases toutes faites, le sentiment profond des rythmes exotiques et bizarres, une rare fraîcheur de mélodie,

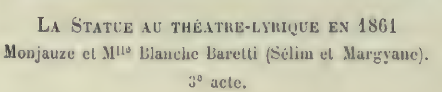
un amour de son art poussé jusqu'à la passion et au fanatisme, un enthousiasme pour le beau que rien ne décourage et la résolution immuable de ne jamais faire de concession au faux goût du public. »

En quelle année exactement Reyer commença-t-il à écrire la musique de *Sigurd?* C'est ce qu'il serait bien difficile de dire, car contrairement à ce qu'on croit d'habitude, à ce qu'on peut lire à peu près partout, il avait le travail facile, composait très vite, dans tout le feu de l'inspiration, et je tiens de lui-même, par exemple, que les plus belles scènes du quatrième acte n'ont été écrites qu'après que la représentation de *Sigurd* à Bruxelles fut chose décidée. Qu'il eût été tenté depuis longtemps par un sujet que son ami Alfred Blau lui avait proposé après avoir lu la traduction des *Nibelungen* par Laveleye ; qu'il ait commencé à travailler sur le livret établi par Blau, et surtout par du Locle en qualité de poète, avant que le poème de *l'Anneau de Nibelung*, publié par Wagner en 1863, n'eût pénétré en France autrement que par une analyse sommaire et presque parodique, c'est ce qui n'est pas douteux puisqu'il existe une correspondance entre du Locle et Reyer qui témoigne de leurs communs efforts et des crises assez fréquentes qui survenaient entre eux, puisque dès 1866 il était question de *Sigurd* pour succéder au *Don Carlos* de Verdi sur l'affiche de l'Opéra ; mais il semble impossible de dire à quel point il en était alors de son travail[1].

[1] Sur ces deux points essentiels : date de l'achèvement de *Sigurd* et origine du livret proposé et dessiné par Alfred Blau, Reyer, répétant

Que l'on consulte la curieuse correspondance que je viens de signaler et dont M. Martial Teneo a donné des fragments dans les programmes qu'il rédige pour l'Opéra, et l'on verra que si Reyer avait travaillé d'abord d'arrache-pied sur ce poème, dont la première trace remonte à 1862, ce beau feu s'était bien vite atténué ; qu'en 1865, dans une lettre d'Italie, où il dit avoir assisté aux fêtes en l'honneur de Dante et salué le nouvel abbé Liszt, il glissait un reproche assez doux à l'adresse de son collaborateur qui ne lui soufflait plus mot de *Sigurd* : « Si vous ne me réveillez pas de temps en temps, je finirai par m'endormir. » Deux années se passent encore et le compositeur, exaspéré par les promesses fallacieuses de Perrin, en rendant peut-être aussi responsable du Locle, neveu de Perrin, écrivait de nouvelles lettres quelque peu plus vives, où il disait d'abord : « Ma seule ambition, mon seul désir, c'est de terminer le plus tôt possible ma partition et d'attendre l'occasion favorable, paisiblement assis sous ma tente (un parasol japonais), où de réelles sympathies et des paroles encourageantes viennent me trouver quelquefois; » où il ajoutait un peu plus tard : « Si j'ai été plus affligé que surpris d'apprendre qu'il me fallait renoncer à voir représenter *Sigurd* à l'Opéra, je n'en ai

ce qu'il m'avait toujours dit, a confirmé par deux fois dans ses feuilletons sur *Sigurd* (21 juin 1885) et *Salammbô* (29 mai 1892), que du Locle avait écrit le poème de *Sigurd* sur un scénario très complet d'Alfred Blau, et depuis il a ajouté ceci : « On a bâti, à propos de cet opéra, une légende d'après laquelle il serait resté, complètement terminé, plus de vingt ans dans mon portefeuille, tandis que j'écrivis le dernier acte deux mois seulement avant la représentation de Bruxelles. » Voilà, je pense, un point sur lequel il n'y aura plus lieu de discuter.



La Statue au Théâtre-Lyrique en 1861

Monjauze et Mlle Blanche Baretti (Sélim et Margyane).

3e acte.

Photo Bert.

La Statue a l'Opéra en 1903

Mlle Aïno Ackté et M. Affre (Margyane et Sélim)

1er acte.

pas éprouvé du moins un de ces découragements qui éloignent à tout jamais l'artiste de son œuvre. Ma partition est toujours sur mon piano; je l'achèverai pour moi seul, et ce sera là une consolation que personne ne pourra m'enlever...[1] »

Nous entrevoyons bien à quelle époque remontent les premières ébauches de *Sigurd*, nous savons exactement en quelle année cet opéra fut terminé, mais rien de plus : comment suivre exactement les étapes et progrès d'un travail fait à bâtons rompus, durant vingt longues années; comment dire à quel moment précis Wagner, avec *Siegfried* et *le Crépuscule des Dieux*, se dressa menaçant devant Reyer? La simultanéité de conception est évidente; le fait positif, indiscutable, est que les mêmes légendes de l'*Edda* et des *Nibelungen* ont tenté simultanément deux compositeurs dont le moins grand dépassait déjà de beaucoup la mesure ordinaire et l'on peut ajouter qu'il n'y avait pas moins de courage à composer *Sigurd* pour la France il y a quelque cinquante ans et à vouloir le lui faire accepter, qu'à composer toute la tétralogie des *Nibelungen* et à la faire exécuter dans un centre allemand où Wagner régnait en maître, était presque un dieu.

Et que résulte-t-il de là? C'est qu'il est injuste et cruel de faire un grief à Reyer de n'avoir pas détruit tout ce qu'il avait fait de *Sigurd* dès qu'il put entrevoir qu'il

[1] Peu après cependant, Émile Perrin, à qui les promesses ne coûtaient rien, annonçait de nouveau à Reyer que l'heure de *Sigurd* allait sonner et qu'il le jouerait sûrement dès l'hiver suivant : ce devait être, hélas ! l'hiver 1870-71.

allait se heurter à Richard Wagner. Outre qu'un pareil sacrifice aurait été singulièrement héroïque, le musicien n'a pas trop mal jugé s'il a pensé qu'au-dessous de cette composition colossale, émanant d'un artiste dont nul plus que lui n'avait proclamé et défendu le grand génie, il y avait place pour une œuvre de dimensions beaucoup moindres, conçue dans un esprit, établie sur un plan tellement différents qu'aucun parallèle sérieux n'en pouvait résulter. En poursuivant son travail, il se fermait d'avance, il est vrai, les théâtres des pays allemands où *la Statue* l'avait déjà fait connaître ; mais qu'y faire ? A la juger pour ce qu'elle est par elle-même, cette adaptation française du vieux mythe scandinave, déjà très distante des opéras qui avaient alors cours chez nous, était assez heureuse et pratiquée avec intelligence. En effet, les auteurs, préoccupés, comme l'a justement dit M. Henri de Curzon, de faire une œuvre claire en conservant à la fable sa couleur essentiellement chevaleresque (car un méridional, un latin tel que Reyer devait être séduit surtout par le côté en dehors et brillant de ce héros grand batailleur), se sont bien gardés d'y introduire l'élément mythique et fatal qui devait dominer chez Wagner. En un mot, ils se sont inspirés beaucoup plus de la légende primitive de l'*Edda* que du *Nibelunge-Nôt* sur lequel Wagner devait s'appuyer de préférence ; sauf pour Hagen, qui est sorti tout d'une pièce du *Nibelunge-Nôt*, ils ont généralement gardé à leurs héros le caractère que leur prête le mythe original, non sans quelques retouches qui ne sont nullement maladroites, comme

celles qui consistent à faire de la chasteté complète et non plus seulement de l'ignorance de la peur chez Sigurd la condition de sa victoire, ou à nous présenter une Brunehild moins déesse et plus femme, moins farouche et plus touchante que dans l'*Edda*.

Au total, les deux collaborateurs de Reyer, faisant chacun leur travail, soit d'adaptation, soit de versification, ont fourni à leur ami un poème qui valait infiniment mieux que beaucoup d'autres par la grandeur du sujet, par la qualité des vers et aussi par l'intérêt qui se dégage de cette fable héroïque où les événements se précipitent sans jamais laisser l'action languir. Est-il nécessaire de rappeler à grands traits pour ceux qui pourraient encore les ignorer les principaux événements de ce drame mythique? Au lever du rideau, tout se prépare au bourg de Gunther, roi des Burgondes, pour le départ du chef, un guerrier qui rêve toujours d'exploits nouveaux et veut gagner les lointains pays du Nord afin de délivrer la Walkyrie Brunehild, déchue de sa divinité, à ce que dit la légende, et qui doit appartenir au héros qui la réveillera, en bravant elfes et kobolds, en traversant les flammes au milieu desquelles elle dort d'un sommeil surnaturel. Sigurd, qui nourrit le même projet, vient défier Gunther, dont la gloire ne laisse pas que de l'incommoder, mais à peine a-t-il bu d'un philtre amoureux préparé par la sorcière Uta, qu'il n'a plus d'yeux que pour Hilda, sœur de Gunther. C'est à quoi celle-ci tendait, car elle avait mis Uta, sa nourrice, dans la confidence de son penchant secret; ce qui sim-

plifie bien les choses et fait que l'accord est vite conclu entre les deux futurs beaux-frères : Sigurd, qui remplit seul les conditions exigées pour tenter l'aventure avec succès, tirera Brunehild de son sommeil magique et la livrera pure à Gunther lequel, en retour, lui donnera la main de sa sœur Hilda. Sigurd délivre effectivement Brunehild et Gunther tient également sa promesse au sujet d'Hilda ; les deux unions vont se célébrer en grand appareil, mais à peine Sigurd a-t-il touché la main de Brunehild qu'il se sent violemment attiré vers elle. Elle non plus ne saurait résister à l'élan qui la pousse vers le héros, et l'époux d'Hilda et l'épouse de Gunther sont bientôt unis l'un à l'autre par un mystérieux sentiment d'amour. Hilda le découvre; par esprit de vengeance, elle apprend à Brunehild que c'est Sigurd qui l'a délivrée autrefois, puis livrée à Gunther. Cette révélation ne fait qu'accroître la passion de Brunehild qui se retourne vers celui qui, l'ayant sauvée, est son légitime époux de par la loi suprême des dieux; mais Gunther veille, ayant été mis en défiance par le traître Hagen, et laisse celui-ci assassiner le héros vers qui courait Brunehild. Du même coup la Walkyrie est frappée au cœur; elle expire, et Hilda, désespérée de la mort de Sigurd, appelle à son aide, afin de détrôner Gunther, le farouche Attila, roi des Huns, qui terminera ces querelles de famille et les mettra tous d'accord en les massacrant tous.

A mesure que ce récit se déroule, exactement comme au lendemain de la première représentation de *Sigurd*

à Bruxelles, mes souvenirs se réveillent et les impressions que je ressentis alors redeviennent aussi nettes, aussi précises qu'elles le furent durant cette soirée où se jouait une partie si importante pour la musique française. Assurément, le premier acte avait produit bon effet sur un public bien disposé de toute évidence et tout prêt à fêter le compositeur français qui lui demandait accueil; certes les strophes de la nourrice Uta, avec leur conclusion si tendre, et la ballade chantée par Hagen ou la fière apostrophe de Sigurd à Gunther et la noble réponse de ce dernier avaient vivement frappé l'auditoire; mais c'est seulement après l'invocation des prêtres d'Odin et la préparation des guerriers aux épreuves qu'ils devront subir pour délivrer Brunehild que le succès se dessina d'une façon très nette. Et la représentation se poursuivit ainsi, non sans quelques flottements, çà et là, dans l'attitude du public, selon qu'il était plus ou moins captivé, non sans quelques longueurs dont l'auteur, assurément, n'avait pas conscience et qui, cependant, faisaient un peu traîner le spectacle — exemple : les scènes qui précédaient et suivaient le duo de Brunehild et de Gunther, au troisième acte, avant qu'on ne les eût sacrifiées — jusqu'à ce que le succès fut emporté de haute lutte et tourna au triomphe après le duo de la Fontaine, après le cri de la Walkyrie suppliant son père de lui rendre son sommeil éternel et mourant du même coup qui vient de frapper Sigurd.

Ce poème, à la fois féerique et chevaleresque, où la passion la plus violente et la tendresse la plus exquise

alternent avec les fêtes de ces héros barbares et leurs élans d'ardeur guerrière, était bien fait pour permettre à un compositeur du tempérament de Reyer de donner toute sa mesure et de rompre avec la forme de l'opéra que l'on peut appeler « l'opéra à compartiments » pour le remplacer par le drame lyrique, en faisant agir des personnages et non plus seulement chanter des virtuoses. Certes, ce n'était pas la première fois que l'on brisait la coupe obligée en airs, duos ou trios ; que ces dénominations disparaissaient d'une partition, mais jusqu'alors ces divisions n'avaient été supprimées que pour l'œil : l'oreille les percevait encore et l'esprit en souffrait toujours. Dans *Sigurd*, il y a progrès très sensible : exception faite de quelques morceaux en couplets, qui se trouvent surtout au début, dans le premier acte, et doivent remonter à une date éloignée, abstraction faite de quelques reprises intempestives ou répétitions de vers d'autant plus regrettables qu'elles font longueur, il semble bien que l'auteur ait tendu à faire de chaque acte un tout plus homogène, évoluant avec plus de liberté que n'en comportaient les coupes ou règles du grand opéra français tel que tous les compositeurs, sans oublier Gounod, l'avaient traité à la suite de Meyerbeer et d'Halévy. Reyer, je le sais, avec une modestie sans doute exagérée, a attribué à du Locle tout le mérite de cette transformation : ce n'est pas lui-même, dit-il, mais son collaborateur qui a proscrit du poème les cavatines et les strettes à l'italienne; c'est celui-ci qui, au lieu de le composer de morceaux détachés, que des récits relie-



Photo Bert.

REYER A PARIS, DANS SON SALON DE LA RUE DE LA TOUR-D'AUVERGNE

raient tant bien que mal, l'a établi en une succession de scènes très variées s'enchaînant suivant les lois nouvelles, auxquelles d'ailleurs lui, le musicien, ne demandait pas mieux que de se conformer... Cette déclaration, malgré tout, me laisse incrédule. Comment croire, en effet, que Reyer, si son collaborateur lui en avait fourni l'occasion, aurait rempli son opéra de cavatines et de strettes italiennes; comment se figurer qu'un homme de ce caractère et de cette volonté se serait laissé tout simplement guider par du Locle, et comment admettre que, s'il n'avait pas eu sur ce point des idées très arrêtées, très personnelles, il aurait fait ensuite un si grand pas dans le même sens avec *Salammbô ?*

Que dire aujourd'hui de la musique de *Sigurd* qui ne soit connu de tout le monde ? On n'attend sûrement pas de moi que j'analyse en détail cette puissante et mâle partition que le public de Paris, d'abord un peu hésitant, a fini par placer au sommet du répertoire de l'Opéra ; mais il faut remarquer par quel revirement certains morceaux, qu'on avait d'abord coupés ou réduits à rien, ont repris la place qu'ils devaient avoir pour le juste équilibre de tout l'opéra. Certes, on apprécie, on applaudit toujours autant les passages qui avaient émergé dès le premier jour : le gracieux chœur des femmes au premier acte et les amoureuses confidences de Hilda à Uta, la fière entrée de Sigurd, le salut loyal de Gunther à ce glorieux héros et le serment d'amitié échangé entre les deux alliés. La magnifique scène religieuse du second acte, avec l'invocation du grand-prêtre à Fréia et les lentes

processions des druidesses, l'entrée impétueuse des trois guerriers et le doux souvenir donné par Sigurd à Hilda avant de courir au combat, ainsi que le réveil de la Walkyrie prisonnière et son cri de reconnaissance envers son libérateur, enchantent les auditeurs comme à l'origine. Et de même, ensuite, le grand duo entre Brunehild et Gunther, le cortège triomphal des noces de Gunther, interrompu par l'arrivée de Sigurd et que traverse le cri de terreur de Brunehild lorsque la nature entière proteste contre l'union projetée de Sigurd avec Hilda ; au dernier acte enfin, le joli chœur des femmes à la fontaine, les douloureuses angoisses de Brunehild, son duo enchanteur avec Sigurd précédé de l'adorable phrase : « Des présents de Gunther je ne suis plus parée », et son invocation suprême à la clémence d'Odin : voilà pour les passages qui furent le plus applaudis dès l'origine et n'ont pas vu diminuer leur succès.

Mais d'autres fragments, tout d'abord moins prisés, sont à leur tour sortis de l'ombre et se sont imposés aux suffrages des connaisseurs. Au premier acte, par exemple, le court ensemble, sauvage et terrifiant à la fois, qui suit le salut de Sigurd arrivant chez Gunther n'est pas moins apprécié maintenant que le joli quatuor des envoyés d'Attila — quand on arrive à le chanter juste ; — au second, la scène où Sigurd, Hagen et Gunther décident lequel d'entre eux tentera la conquête de la Walkyrie est écoutée avec autant d'intérêt que les incantations des druidesses ou les belles mélopées du grand prêtre. Au quatrième enfin, l'attention se fixe à

présent sur des parties d'abord peu goûtées, ne fût-ce que les malfaisants discours par lesquels Hagen excite la jalousie de Gunther, ou même entièrement sacrifiées, comme le duo des deux rivales, une des pages les plus émouvantes de tout l'ouvrage, tant ce dialogue de haine et de défi est d'une force et d'une gradation superbe, avec cette instrumentation si riche et ces rappels de phrases caractéristiques, de l'effet le plus pathétique. Ainsi rétabli dans sa forme première ou peu s'en faut, car l'air de Brunehild reste encore presque en entier sur le carreau, tout ce dernier acte est une longue succession de morceaux de premier ordre : on n'en trouve pas autant, bien souvent, au cours de tout un opéra.

« J'avais dû subir des coupures quand on a donné *Sigurd* à l'Opéra, a écrit Reyer ; pour *Salammbô*, ç'a été le contraire. » Oui, mais avant d'avoir à allonger *Salammbô* en écrivant les divertissements du tableau du camp, qui n'ont pas été, comme on l'a dit, tirés de *la Statue*, et en développant la marche triomphale du dernier acte, il avait fallu mettre sur pied ce nouvel opéra et ce n'avait pas été une petite affaire; il avait fallu aussi que Reyer se défendît énergiquement contre ceux qui auraient voulu le supplanter dans le droit exclusif que Flaubert lui avait attribué de mettre *Salammbô* en musique. Il n'avait du reste été choisi que de seconde main, comme il l'a raconté lui-même, et c'est à Verdi que Flaubert avait pensé tout d'abord, après qu'on lui eut dit ou qu'il eut pensé qu'il y avait un très beau sujet d'opéra à tirer de son roman, sous condition d'en

élaguer de nombreux épisodes. Le romancier avait même établi une ébauche de scénario, comme un embryon de livret d'opéra tout à fait étrange et qui montre à quel point ce colosse, qui « gueulait » si fort contre la bêtise du public et les conventions qui lui sont chères, partageait lui-même ces idées et retombait dans ces conventions dès qu'il entreprenait une besogne qui ne lui était pas familière et s'écartait de la forme du roman pur. N'avait-il pas imaginé, dans le scénario qu'il esquissa et que Théophile Gautier devait développer et versifier, de rajeunir Taanach, de la poser en rivale de Salammbô qui, elle, n'aurait pas aimé Mathô ; de faire de cette Taanach, ainsi transformée, une sorte de traîtresse de mélodrame poignardant à la fin celui qu'elle adore, et de resservir ainsi au public cette éternelle histoire du héros d'opéra, du ténor pris entre deux femmes, le soprano et le contralto, aimant justement celle qui ne l'aime pas, n'aimant pas celle qui l'aime et ne sortant de cette situation embarrassante que par un trépas tout à fait opportun?

Théophile Gautier, cela va sans dire, disparut avant d'avoir écrit une seule ligne du livret de *Salammbô* que Flaubert le pressait cependant de mettre sur pied dès le mois d'avril 1864, et c'est au gendre du poète, à Catulle Mendès, que le romancier, très pressé de voir naître enfin cet opéra, s'adressa pour bâtir le livret depuis longtemps attendu. Mais Mendès, s'il s'en occupa, ne s'en occupa guère ; alors Flaubert, exaspéré, se fâcha tout rouge et pria le compositeur sur lequel son choix s'était

fixé en second lieu, de découvrir quelqu'un qui pût enfin venir à bout de ce malheureux poème. Reyer, sans hésiter, prononça le nom de du Locle, avec qui ses dissentiments au sujet de *Sigurd* avaient pris fin — ce devait être aux environs de 1878 et l'un et l'autre attendaient toujours la représentation de leur premier opéra; — Flaubert approuva le choix fait par Reyer, indiqua à du Locle une sorte de canevas des scènes à faire; celui-ci se mit à l'œuvre et peu de temps après le compositeur recevait de Capri, où du Locle s'était retiré depuis sa déconfiture comme directeur de l'Opéra-Comique, deux fragments déjà presque terminés : le Festin des Mercenaires et la scène des Colombes. Cela mit Reyer en goût, d'autant mieux que le poème entier était bientôt achevé, et les premiers morceaux de la partition ne furent pas longs à prendre forme sur le papier. Cependant Flaubert vint à mourir; dès lors, le découragement s'empara du musicien qui cessa brusquement tout travail et jura de ne se remettre à *Salammbô* qu'après avoir vu jouer *Sigurd*. Ainsi fit-il ; mais entre-temps des appétits s'étaient éveillés, des ambitions s'étaient fait jour. En voyant qu'il paraissait avoir renoncé à *Salammbô*, d'autres musiciens avaient pensé qu'ils pourraient s'emparer de cette riche proie, et la nièce et héritière de Flaubert, qui avait hâte, comme le dit très finement Reyer, « de voir populariser *Salammbô* par le théâtre », aurait vite accepté des propositions qui pouvaient être avantageuses, si Reyer, averti de ce qui se préparait, n'eût produit à temps les

papiers authentiques qui établissaient son droit formel, exclusif, et n'eût fait avorter ces beaux projets : le livret d'opéra et le scénario de ballet qu'on avait fabriqués très vite à l'intention de Gevaert et de Léo Delibes restèrent donc sans emploi.

C'est ainsi que Reyer, après avoir dû travailler pour cette *Salammbô* avec deux des amis de sa jeunesse, — comme les noms réunis de Gustave Flaubert et de Théophile Gautier auraient bien fait sur une affiche à côté du sien! — se trouva avoir perdu l'un et l'autre durant cette attente d'une trentaine d'années, car il ne s'en écoula guère moins depuis le jour où Flaubert et lui scellèrent leur pacte de collaboration jusqu'à celui où cet opéra, qui fut si long à venir au monde, parut sur la scène de la Monnaie, à Bruxelles. Heureusement pour lui que le librettiste qu'il avait proposé et fait agréer à Flaubert avait su dégager du roman, en suivant parfois les indications de Flaubert lui-même et plus souvent encore en les négligeant, un drame lyrique tout à fait propre à servir l'imagination du compositeur et à provoquer l'intérêt du spectateur. Il y est parvenu justement en réduisant presque à rien les innombrables tableaux de bataille ou de discussions politiques qui tiennent une place énorme dans le livre, en découpant délicatement, pour les relier entre eux, certains épisodes qui comptent à peine quelques pages dans le roman et qui, présentés de la sorte, forment un livret d'opéra très acceptable, en tout cas très supérieur à tant d'autres qui ont été tirés de chefs-d'œuvre littéraires. Révolte



Photo Benque.

SALAMMBÔ A L'OPÉRA EN 1892

M. Saléza et Mme Rose Caron (Mathô et Salammbô), 5e acte.



Photo Benque.

SIGURD A L'OPÉRA EN 1886

Mme Rose Caron (Brunehild), 5e acte.

des mercenaires à la solde de Carthage, apparition de la belle prêtresse au milieu de cette orgie et premiers regards, premières paroles échangées entre elle et Mathô; grande cérémonie religieuse en l'honneur de Tanit, déesse protectrice de Carthage, et seconde rencontre de Salammbô avec le chef des révoltés après que celui-ci a ravi le manteau sacré de la déesse auquel est attaché le salut de la patrie et que nul autre que le grand prêtre ne peut toucher sans mourir; entrevue de la fille d'Hamilcar avec le grand prêtre Shahabarim qui l'exhorte à reconquérir elle-même, en allant s'offrir au ravisseur, le *palladium* de Carthage; assemblée des Anciens qui décernent à Hamilcar le commandement suprême et ne lui laissent pas ignorer quel tendre sentiment pourrait bien pousser sa fille vers le chef des révoltés; scène de la tente où la vierge succombe entre les bras de son vainqueur mais s'empare à son tour du précieux Zaïmph; retour de Salammbô dans le camp des Carthaginois à qui elle rapporte le précieux trophée, gage d'une victoire décisive; défaite irrémédiable des mercenaires et apparition de Mathô, tout couvert de sang et de boue, au moment même où Hamilcar met la main de sa fille dans celle du chef des Numides, qui n'en est jamais à sa dernière trahison; cortège et cérémonie triomphale devant la statue de Tanit, union de Salammbô avec Narr'Havas et mort de Mathô que Salammbô devrait immoler sur l'autel de la déesse, mais qui se tue lui-même avec le même couteau dont Salammbô vient de se frapper : tels sont les principaux épisodes (mais vous

ne l'ignoriez certainement pas) sur lesquels du Locle a bâti son poème et Reyer édifié sa partition.

Ce qui frappe avant tout dans *Salammbô,* c'est la couleur religieuse dont les principaux épisodes sont comme imprégnés ; c'est l'atmosphère en quelque sorte lunaire où tout le drame se déroule et que l'auteur a si bien su évoquer par deux motifs d'un coloris très accentué : celui qui symbolise la déesse Tanit, personnification de la Lune, protectrice de la république carthaginoise, et celui qui caractérise le Zaïmph, le voile mystérieux tout constellé de blanches étoiles, dont la statue de la déesse est revêtue et que le grand prêtre, aux jours de fête, présente aux regards de la foule extasiée. Au moyen de ces deux thèmes, heureusement imaginés et dont l'auteur a su faire un emploi très judicieux, très significatif, sans en abuser, l'œuvre entière acquiert une couleur, une unité frappantes. Et ce qui prouve aussi combien le compositeur avait dû, sans en rien manifester, réfléchir sur les conditions mêmes de son art, sur les progrès qui avaient pu se produire dans l'instrumentation moderne, c'est que la partition de *Salammbô*, vue d'ensemble, est, je ne dirai pas plus puissante ni plus colorée que celle de *Sigurd*, mais de teintes plus variées, de nuances plus délicates, de sonorités plus moelleuses. Ce qui le démontre enfin par-dessus tout, c'est que Reyer a définitivement rompu, dans cet ouvrage, avec les morceaux de forme nettement déterminée comme il en avait laissé plusieurs dans son précédent opéra : nous dirait-il encore cette fois-ci que

c'est au poète, son collaborateur, qu'il est redevable de cette transformation plus complète et que, sans du Locle, la conception de *Salammbô* serait demeurée absolument pareille à celle de *Sigurd?*

Salammbô, lorsqu'elle parut, ne provoqua pas moins de surprise ni d'admiration que *Sigurd*. La surprise et l'admiration provinrent justement de ce que l'auteur, uniquement préoccupé de la vérité scénique et se surveillant de très près, avait ici complètement proscrit les reprises, les duos et trios, chaque personnage chantant exactement comme il convient pour exprimer les sentiments qui l'animent; de ce que jusque dans la grande scène de la tente, où Salammbô reconquiert le voile sacré de Tanit et se laisse aller entre les bras de Mathô, le musicien avait si bien entrecoupé de cris de guerre et d'appels belliqueux les religieuses extases de la jeune fille, les élans passionnés du chef révolté, que nombre de gens, étonnés de ne pas trouver là le vrai duo qu'ils attendaient depuis le lever du rideau, se récrièrent en disant que cette scène écourtée aurait dû avoir une bien autre importance. Elle est déjà cependant d'assez belles dimensions et d'une force d'expression singulière, encore qu'elle paraisse courte, justement parce qu'elle marche toujours et ne s'arrête jamais pour permettre aux chanteurs de marier leurs voix dans quelque suave andante, pas même lorsque Mathô laisse tomber de ses lèvres cette adorable phrase d'amour que d'autres compositeurs auraient ramenée à deux voix en la couronnant d'un beau point d'orgue : au lieu d'un grand duo

d'amour, c'était là une véritable scène de drame en musique, et c'est ce dont le public parut d'abord tout interloqué.

Reyer a eu l'audace, et il en a été récompensé, de ne pas aborder de biais le sujet qu'il allait traiter, de s'attaquer hardiment à la figure principale du roman, en rejetant de parti pris le côté purement décoratif, le bric-à-brac musical, si l'on peut dire, avec lequel d'autres que lui auraient cherché à nous donner le change. En agissant ainsi, ils auraient sacrifié le principal à l'accessoire, sûrs qu'ils auraient été de gagner les suffrages d'un public toujours facile à séduire par de piquantes combinaisons d'orchestre ; lui, tout au contraire, s'est souvenu du mot de Flaubert reconnaissant trop tard que « le piédestal était trop grand pour la statue et qu'il aurait fallu cent pages de plus relatives à Salammbô seulement ». D'accord avec du Locle, il a considéré surtout le personnage de Salammbô et s'y est directement attaqué ; dans l'impossibilité où ils étaient de transporter à la scène et de traduire en musique les prodigieuses et splendides descriptions de Flaubert, les deux auteurs ont tiré de préférence du roman les scènes où Salammbô figure et l'ont ainsi reportée au premier plan : n'était-ce pas là ce que Flaubert regrettait de n'avoir pas tenté ?

Le passage le plus hardi de *Salammbô*, celui où la richesse et la chaleur de l'inspiration le disputent à la nouveauté de la forme, est donc bien positivement ce duo de la Tente, avec ces cris de fureur et ces élans de passion, ces extases mystiques et ces pâmoisons amou-

reuses. Mais c'est également un tableau superbe et digne de Gluck, avec une orchestration autrement colorée et vibrante, que la scène du Conseil des Anciens, où Hamilcar se révolte à l'idée que sa fille ait pu donner son cœur à un mercenaire, où il flagelle de sanglants reproches les chefs avilis de Carthage et leur impose les plus douloureux sacrifices avant d'accepter le commandement suprême. C'est une création de maître que ce tableau du temple de Moloch, quoi qu'en aient pu penser certaines gens qui auraient voulu apparemment qu'il n'y eût qu'exaltation religieuse et passion amoureuse dans cette transfiguration musicale du roman de Flaubert. Pareilles observations ne s'appliquent-elles pas au premier acte, qui, avec sa bruyante orgie des mercenaires et leur révolte en face de Giscon, forme un tableau d'une grande puissance, où se trouvent d'autres beautés que le chant des prêtresses de Tanit et la superbe phrase d'entrée de Salammbô, unanimement appréciées dès l'origine; et le dialogue précipité entre Spendius et Mathô, par exemple, n'est-il pas aussi remarquable par la vigueur des répliques chantées que par la rudesse et la vérité des accompagnements d'orchestre?

Pour *Salammbô* comme pour *Sigurd*, ce furent ces diverses pages si hardies et si neuves, sur quoi portèrent tout d'abord les restrictions de la critique et qu'on aurait volontiers raccourcies par d' « intelligentes coupures », s'il avait pu être question de couper quelque chose avec un homme comme Reyer, dans une œuvre telle que *Salammbô*. Mais, dès le premier jour, le

public, tout le public, les ignorants comme les connaisseurs, les blasés comme les raffinés, fut enchanté par ce merveilleux deuxième acte où se déroulent les cérémonies nocturnes en l'honneur de Tanit, où la vierge carthaginoise vient confier à Shahabarim ses angoisses, ses aspirations vers la divinité qui l'obsède, et se sent tout enfiévrée en face du mercenaire qui lui apparaît comme un dieu, drapé dans le manteau de Tanit. Cet acte, d'une poésie si grandiose et tellement achevé d'un bout à l'autre, est et restera pour la généralité des auditeurs la page maîtresse de l'opéra, ainsi que la scène de la terrasse, habilement présentée par du Locle, où Salammbô, faisant le sacrifice de sa vie pour reconquérir le Zaïmph, regarde avec mélancolie s'enfuir vers les rives siciliennes les blancs oiseaux qu'elle ne verra pas revenir. Cette rêverie, ce soupir, cette phrase des Colombes, en un mot, est une trouvaille adorable et qui remue tous les cœurs; mais la fin même de cette scène, où Salammbô s'incline avec effroi devant Tanit, devant la lune, dont l'apparition dans le ciel est saluée au loin par des cris de joie et d'éclatantes fanfares, n'est-elle pas au moins égale et ne couronne-t-elle pas à souhait tout ce tableau, délicieusement poétique et charmeur? L'auteur, du reste, avait le sens inné de ces conclusions si frappantes dans leur brièveté, et au dernier acte, par exemple, après cette grande marche où Reyer, qui ne savait pas écrire, au dire de certains savants, a combiné trois thèmes essentiels sans trop de maladresse; au moment du sacrifice, à l'instant où Salammbô



DÉCOR DE SIGURD (LE LAC), ACTE II, 3e TABLEAU



DÉCOR DE SALAMMBÔ (LA TERRASSE), ACTE III, 4e TABLEAU
D'après les maquettes conservées à l'Opéra.

se plonge dans le cœur le couteau dont elle devrait frapper Mathô, l'orchestre alors fait simplement entendre les motifs significatifs du drame, et cette scène, où plus d'un compositeur aurait fait pousser des cris déchirants à ses personnages, se termine ainsi d'une façon bien autrement saisissante, au milieu d'une religieuse terreur.

Du *Sélam* à *Salammbô*, en cinq ou six grandes enjambées, nous voici parvenus au plus haut point de la carrière de Reyer, carrière tellement différente de tant d'autres où les œuvres se multiplient sans progresser; carrière si peu féconde et pourtant si riche, où « tout, dans l'œuvre de l'artiste, est sincérité, naturel et clarté, comme l'a si bien déclaré M. Gaston Carraud au lendemain de la mort du maître; où le musicien n'a jamais dit que des choses droites et vraies, sans rien de trivial, de mesquin, d'hypocrite ni de bas ».

III

LE CRITIQUE ET SES FEUILLETONS

C'est au mois de novembre 1866 que la mort subite de d'Ortigue, qui remplaçait Berlioz aux *Débats* depuis trois ans à peine, après l'avoir suppléé en mainte occasion, fit attribuer à Reyer le feuilleton musical de ce journal, auquel lui auraient donné droit, même sans l'appui de Berlioz, les brillants articles qu'il avait déjà publiés à droite et à gauche, à *la Presse*, à la *Revue de*

Paris, au *Courrier de Paris*, à la *Revue française*, à la *Revue et Gazette musicale.* N'est-ce pas au *Courrier de Paris*, après avoir entendu *Tannhæuser* à Wiesbaden, en 1857, qu'il publiait un article très élogieux sur cet ouvrage, en même temps qu'il fournissait à Théophile Gautier, je tiens le fait de lui-même quoiqu'il s'en défendît en public, les éléments de celui que le grand poète devait écrire, et n'est-ce pas à la *Gazette du Nord* qu'il avait donné des comptes rendus très favorables des concerts que Richard Wagner était venu diriger dans la sallè des Italiens pour se faire connaître à Paris?

Sur le chapitre de Wagner, Reyer, sans être aucunement wagnérien de parti pris et sans qu'on puisse trouver trace d'imitation dans sa musique, ne s'est jamais démenti : ce serait exagérer de dire qu'il fut jamais pleinement conquis par *Tristan et Iseult*, quoiqu'il n'eût certainement pas répété par la suite la plaisanterie qu'il s'était permise, après avoir entendu le duo simplement joué au piano par Lassen, quand il lui rendit visite à Weimar; mais il fut un des champions les plus déterminés de la représentation de *Lohengrin* en France et batailla tant et plus en toutes circonstances pour que le chef-d'œuvre pût se jouer à Paris. Lorsqu'il entendit pour la première fois *les Maîtres Chanteurs*, à Londres, lui qui n'était jamais retourné en pays allemands depuis la guerre, il envoya au *Journal des Débats* une correspondance qui témoigne de sa surprise et de son émerveillement; il me semble encore l'entendre après qu'il eut assisté avec moi à la repré-

sentation de *Siegfried*, à Bruxelles, exprimer la profonde admiration que lui causait un tel ouvrage, et l'on a souvent cité, non sans en exagérer le sens, les lignes finales de l'article où il saluait *la Walkyrie* triomphante en disant qu'il ne lui restait plus, à lui et à beaucoup d'autres, « qu'à jeter un regard douloureux sur le passé, à saluer l'avenir et à tomber avec grâce ». Aujourd'hui que *Siegfried* et *le Crépuscule des Dieux*, qui semblaient devoir provoquer la comparaison la plus redoutable pour *Sigurd*, se sont joués à Paris, on peut voir qu'il aurait eu bien tort de se suicider, fût-ce avec grâce : il y a heureusement place à notre Opéra pour deux Siegfried et deux Brunehild.

Du jour où il se sentit sur un terrain solide, aux *Débats*, Reyer put donner toute sa mesure comme écrivain et comme ironiste. Avec quel plaisir ne faisait-il pas justice de tant de pauvretés musicales qui s'étalaient librement sur les scènes d'où il était exclu, avec quelle joie ne crevait-il pas d'un trait acéré tous ces ballons en baudruche! Mais ces spirituelles saillies, ces ironies déguisées, ces réticences subites, ces compliments pires que des critiques, s'ils étaient d'un homme d'esprit, n'étaient jamais d'un méchant homme, et ceux-là même dont il se raillait le plus agréablement, pour la grande joie de la galerie, ou ne sentaient pas ou faisaient semblant de ne pas sentir le trait qui les visait, pour ne pas amuser davantage les rieurs. Avec quel enthousiasme, en revanche, avec quelle chaleur, s'il ne pouvait affirmer et défendre ses préfé-

rences par ses œuvres et sur la scène, ne les a-t-il pas proclamées et soutenues dans le journal ? Ici même apparaît dans tout son lustre, non seulement la solidité de convictions, mais aussi la hauteur de caractère et la générosité de cœur de Reyer, car, pas un moment, malgré les déceptions qu'il put éprouver, malgré les déboires qui auraient pu laisser chez lui tant d'aigreur, il ne cessa d'employer sa plume à défendre, à soutenir, à pousser en avant des compositeurs plus jeunes que lui et qui pouvaient lui barrer la route à leur tour ; jamais il n'hésita — sans être trop payé de reconnaissance — à se créer de futurs rivaux pour épargner à ceux qu'il voyait attendre et languir la douleur d'attendre et de languir aussi longtemps qu'il le faisait lui-même. Les Lalo, les Saint-Saëns, les Massenet, les Guiraud, les Godard, les Chabrier et bien d'autres encore lui durent en ce temps-là les encouragements les plus flatteurs et l'aide la plus constante ; avec quelle satisfaction des plus sincères ce maître railleur ne salua-t-il pas en particulier l'apparition de *Marie-Magdeleine* et du *Roi de Lahore*, de *l'Arlésienne* et de *Carmen*, de *Namouna* et du *Roi d'Ys !*

C'est qu'en réalité cet homme, qu'on représentait et qui se laissait volontiers représenter, pour se défendre contre les indiscrets, comme un bourru et un sauvage, était foncièrement bon et d'un dévouement absolu, non pas seulement pour ses amis personnels, qui le chérissaient profondément, mais aussi pour ceux de ses confrères qui lui paraissaient faire une besogne utile et viser, ne fût-ce qu'un moment, au même but

que lui, à l'idéal si élevé qu'il s'efforçait d'atteindre. Il est vrai que la plupart de ceux-ci avaient pour réconfortant viatique ce prix de Rome ou cet enseignement officiel qui, s'il ne donne ni le génie, ni même le talent, peut y suppléer parfois, par les camaraderies et les relations qu'il a fait naître, et que Reyer n'avait jamais rien eu de pareil. Il n'importe, et tous les « jeunes compositeurs » de ce temps-là, c'est-à-dire ceux qui attendaient encore leur tour, quel que fût leur âge, le saluaient si bien comme leur chef de file et leur défenseur qu'en 1876, lorsqu'il se présenta pour la troisième fois à l'Institut, ceux qui auraient pu prétendre au même honneur, car ils furent nommés peu après, se retirèrent respectueusement devant lui, comme lui-même l'avait fait devant Félicien David. Instinctivement, l'auteur de *Marie-Magdeleine* et celui du *Déluge* sentirent qu'ils devaient laisser la route libre au seul d'entre eux tous qui n'eût jamais fait de concession à rien ni à personne, et cette double retraite, d'ailleurs prudente, allait donner une signification particulière à l'élection de Reyer.

De quelles habiletés de langage, de quelles spirituelles boutades ne dut-il pas user pour présenter à ses lecteurs des opinions aussi subversives que celles qui tendaient à faire apprécier de nouveaux compositeurs méconnus, à faire admirer de vieux maîtres oubliés! Mais son admiration, parfois, éclatait avec une force où personne ne pouvait se méprendre, et inspirait alors au critique des apostrophes semblables à celle qu'il lançait dès le début de ses *Souvenirs d'Allemagne :*

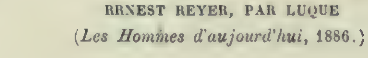
« O pieux thuriféraires des gloires du passé, oublierez-vous donc toujours que les novateurs, que les romantiques de la veille deviennent les classiques du lendemain? Du vivant de Beethoven et de Weber, ne leur opposait-on pas Mozart et Haydn, comme vous opposez aujourd'hui à Wagner et à Berlioz, Beethoven et Weber?... Les classiques! les classiques! dites-vous; tenons-nous-en aux classiques! Mais Wagner et Berlioz, dans quelques années d'ici, seront des classiques!... »

Ces *Souvenirs d'Allemagne* ont été publiés par Reyer au *Moniteur universel* à la fin de 1864 — son voyage avait eu lieu en 1863 — et, dès les premières pages, on discerne aisément combien l'esprit de l'écrivain est encore frappé des coups qui venaient, à deux ans de distance, de rabaisser la France musicale : le désastre de *Tannhæuser* à l'Opéra, en 1861, et la chute des *Troyens à Carthage* au Théâtre-Lyrique, en 1863. Les noms de Wagner et de Berlioz reviennent à chaque instant sous sa plume et lui arrachent de généreuses protestations contre l'humiliation que des spectateurs intolérants venaient d'infliger à ces musiciens, les plus grands à coup sûr de leur époque, et que la postérité ne devait pas être longue à glorifier. « Il est des chutes, dit-il, qui font plus pour la renommée d'un compositeur et qui prouvent plus en faveur de son talent et de son génie que tels grands succès incontestés. Aussi M. Richard Wagner est-il aujourd'hui, à Paris surtout, doublement célèbre : pour les uns, il a la notoriété du talent; pour les autres, il a la notoriété du scandale. » Reyer



LA STATUE FAISANT MONTER M. REYER SUR SON PIÉDESTAL.

(Caricature de Cham, *l'Illustration*, mars 1862.)



RRNEST REYER, PAR LUQUE

(*Les Hommes d'aujourd'hui*, 1886.)



— Monsieur Ernest Reyer?
— Qu'est-ce que vous voulez?
— Môssieu gagne un piano mécanique à la tombola de l'Exposition.'

(Caricature d'Henriot, *Journal amusant*, 15 février 1890.)

7

avait clairement discerné et faisait bien ressortir que Wagner et Berlioz, ces frères ennemis animés d'une haine sourde l'un contre l'autre, étaient, malgré cette animosité, solidaires entre eux, que le gros du public ne consentait pas à les séparer, et que la défaite de l'un entraînerait forcément la ruine de l'autre. « Je suis fâché de vous le dire, mon cher Berlioz, mais sachez bien que la chute de *Tannhæuser*, à laquelle vous avez tant soit peu contribué, a préparé la chute des *Troyens*, chute moins éclatante, moins brusque, mais non moins réelle que l'autre. Mieux valait pour vous que *les Troyens* entrassent à l'Opéra à la suite de *Tannhæuser*, et même de *Lohengrin*, que de ne pas y entrer du tout. »

Mais d'autres que ces géants excitaient aussi son admiration, sa sollicitude et le trouvaient prêt à les soutenir dès le premier jour. Faut-il rappeler, par exemple, en quels termes Reyer salua, coup sur coup, la réapparition de *Ruth*, en 1872, après vingt-six ans d'oubli, puis la double apparition de *l'Arlésienne* et de *Marie-Magdeleine ?* « Je sors du concert des Champs-Elysées, écrivait-il sans même attendre au jour du feuilleton, très impressionné par l'œuvre remarquable que je viens d'entendre. M. César Franck, l'auteur de *Ruth*, est à peine connu de quelques artistes. Et voilà vingt ans au moins qu'il a écrit cette belle partition si colorée et d'un si grand style. N'est-il pas profondément regrettable qu'à Paris un musicien puisse rester à peu près ignoré quand il a produit une telle œuvre ? Et n'est-il pas juste qu'il soit célèbre le lendemain du jour où elle a été

entendue? » — « La musique écrite par M. Bizet pour le drame de *l'Arlésienne*, comprend vingt-quatre morceaux. Tous n'ont pas la même importance, mais tous sont traités avec un soin extrême, et c'est un vrai régal pour un musicien d'entendre ces fines harmonies, ces phrases au contour élégant et ces jolis détails d'orchestre... Allez entendre *l'Arlésienne*, jeunes musiciens qui ne donnez même que des espérances à vos professeurs, et vous vous sentirez peut-être encouragés et plus ardents au travail quand vous verrez à quel degré de talent est arrivé celui qui, il y a quelques années à peine, était comme vous sur les bancs de l'école. » — « Voilà certes une œuvre remarquable (*Marie-Magdeleine*), d'un coloris charmant, d'une forme exquise. Si l'on n'y voit point partout et au même degré le cachet d'une individualité bien nettement accusée, si en quelques passages on peut trouver à reprendre à la sévérité du style, du moins ne saurait-on demander au compositeur plus de savoir, plus d'expérience dans l'art d'écrire, plus de finesse et d'habileté dans le maniement de l'orchestre. Nous sommes loin de *Don César de Bazan*. Le succès de popularité que M. Massenet avait rêvé avec cet ouvrage espagnol, dont la couleur locale et l'invention mélodique laissaient également à désirer, c'est avec *Marie-Magdeleine* qu'il vient de l'obtenir. »

Voyez encore quel joli portrait de l'auteur le critique des *Débats* intercale au milieu de son article sur *le Roi d'Ys* : « Pour être célèbre, il ne suffit pas d'avoir écrit plusieurs belles œuvres ou une belle œuvre seu-

lement : il faut avoir son portrait à la vitrine des photographes, son buste à la devanture des magasins de musique et son nom aux « déplacements et villégiatures », même quand on ne se déplace pas. Cela n'est ni difficile, ni bien coûteux, mais cela est tout à fait indispensable et, pour les musiciens surtout, la célébrité est à ce prix. Or, je crois que, jusqu'à présent, M. Lalo n'avait pas assez pris soin de sa renommée. Le mal peut se réparer. Il est à craindre pourtant que M. Lalo, après comme avant *le Roi d'Ys*, ne reste un artiste modeste, indifférent à la réclame, absorbé dans son art et se donnant à lui sans arrière-pensée. C'est ce qui, depuis bien des années déjà, me l'a fait aimer; c'est aussi ce qui a conservé à son talent ce cachet de distinction, d'élévation et de sincérité, où le caractère de l'artiste se reflète tout entier [1]. »

Et, dans une note évidemment quelque peu différente, observez comme il est significatif ce dernier paragraphe du feuilleton sur *le Cid :* « Allez voir *le Cid*, allez voir ce magnifique spectacle, allez admirer la pompe de cette mise en scène, le luxe et la magnificence de ces décors; allez entendre cette exécution hors ligne confiée à des artistes de premier choix ; allez voir évoluer ces groupes de ballerines, les unes jouant de l'éventail, les autres de la guitare, toutes pimpantes, gracieuses et souriant à plaisir ; allez entendre cet orchestre impeccable qu'un chef vaillant

1. Quelle conclusion plus touchante aussi que celle de l'article de Reyer après la mort de Lalo : « L'habit à palmes vertes n'a pas été étendu sur le cercueil du pauvre grand artiste. Nous irons quelque jour déposer sur sa tombe une couronne de laurier. »?

conduit; ces chœurs, phalange harmonieuse et si admirablement disciplinée; allez charmer vos oreilles aux mélodies inspirées du jeune maître dont l'auréole de gloire, à chaque œuvre nouvelle, scintille d'un éclat nouveau; allez et applaudissez. J'ai dit. »

C'est qu'il suffisait à Reyer de quelques lignes imprévues, d'un seul paragraphe au milieu de dix ou douze colonnes pour laisser deviner le fond de sa pensée sous les éloges de commande auxquels le contraignaient ses relations de toutes sortes. Exemple : « Le lecteur connaît maintenant le livret du *Tribut de Zamora* (je crois qu'il n'y a pas lieu de dire le poème) comme s'il l'avait lu. Que ne puis-je, même par une analyse encore moins détaillée, lui faire aussi bien connaître la partition! Cette partition, très volumineuse (elle a cinquante-six pages de plus que celle de *Polyeucte*), je l'ai là devant moi, ouverte encore à la page où sonne la fanfare de l'hymne national : *Debout! enfants de l'Ibérie*, à la page où flamboie le regard inspiré de Gabrielle Krauss, où sa voix et son geste ont électrisé le public. Elle était tombée évanouie, à demi morte, la grande artiste, la grande tragédienne, et elle s'est relevée pour serrer la main du maître, au bruit des frénétiques applaudissements. Mais est-ce donc là, quant à la valeur purement musicale, le point culminant de l'œuvre ?... » Autre exemple, à propos du ballet de *la Tempête* : « Je rencontrai M. Auber quelques jours après la première représentation de *la Fiancée du roi de Garbe*, et, comme il répondait à mes félicitations en m'assurant que c'était là son

dernier ouvrage, qu'il était bien résolu à ne plus rien écrire pour le théâtre, je lui dis : « N'en faites rien, cher » maître, si vous ne voulez pas qu'on vous reproche, » comme à Rossini, de vous être reposé trop jeune. » Il avait alors quatre-vingt-deux ans et donna encore, dans les cinq années qui suivirent, deux ouvrages : *le Premier jour de bonheur* et *Rêve d'amour* à l'Opéra-Comique. M. Ambroise Thomas est loin d'être aussi âgé que l'était M. Auber au mois de janvier 1864; mais je lui répéterais ce que je dis à son illustre prédécesseur, s'il manifestait, comme lui, après *la Tempête*, le désir de se condamner à une retraite prématurée. » Ambroise Thomas comptait alors soixante-dix-sept printemps : plus sage qu'Auber, il s'arrêta sur ce ballet après lequel, c'est encore Reyer qui le dit, il semblait qu'on dût fatalement reprendre *Françoise de Rimini*.

Reyer, on l'a souvent proclamé et je le répète, excellait à parler de lui-même et de ses œuvres. Qu'il fût question de ses défaites ou de ses victoires, il s'exprimait sur son propre compte avec une belle humeur inépuisable, avec une finesse, une mesure et une modestie charmantes. « Ce qui sauvera peut-être ma partition de l'oubli, écrivait-il après la débâcle d'*Érostrate*, c'est qu'elle pourra servir de point de comparaison. On dira, en parlant d'un opéra ennuyeux : c'est presque aussi ennuyeux ou beaucoup plus ennuyeux qu'*Érostrate*. » Et après le succès de *Salammbô* à Paris : « Je commence par remercier ceux de mes confrères qui m'ont couvert de fleurs; je remercie aussi ceux qui

m'ont tressé des couronnes de roses dont ils avaient, avec une intention que je respecte, négligé de retirer les épines. J'en ai tressé moi-même de toutes semblables en mainte occasion. Les piqûres n'en sont pas trop douloureuses et se cicatrisent vite. Ce serait un pauvre triomphateur que celui qui reviendrait de la bataille escorté seulement par des joueurs de flûte. » Quel amusant souvenir des répétitions d'*Érostrate* ne pique-t-il pas dans son compte rendu de *Sigurd !* « M. Halanzier aurait été bien embarrassé d'indiquer ce qui faisait longueur dans un morceau et de quel membre il convenait de l'amputer. Seulement il n'aimait pas les incidents symphoniques, trouvant sans doute qu'ils ralentissent la marche du drame, et ne s'en cachait pas. Il les baptisait du nom générique de ritournelles. Je me souviens qu'à une des répétitions d'*Érostrate*, Athénaïs étant en scène et un prélude d'orchestre annonçant à la belle courtisane d'Ephèse l'arrivée de Scopas, le sculpteur auquel Méry a attribué la Vénus de Milo, M. Halanzier s'écria, en accompagnant son apostrophe de cet effet de canne qui lui était familier : « Mais que fait donc la chanteuse pendant cette ritournelle ? » A quoi je répondis simplement : « Elle écoute la ritournelle. » Ce fut tout. Le sort d'*Érostrate* était prévu ; il devait finir dans l'incendie que le triste héros de la pièce avait allumé lui-même. Une ritournelle de plus ou de moins importait peu. » Et quelle plus jolie fin d'article que celle imaginée par le maître à l'occasion de la reprise de *Maître Wolfram :* « Pascal l'a dit : le *moi* est haïssable.



Mme ROSE CARON DANS SALAMMBÔ, PAR M. LÉON BONNAT (1897)
Appartient à Mme Rose Caron.

Mais si j'avais passé la plume à mon confrère du lundi, qui se serait cru obligé de me couronner de fleurs, aurais-je été plus modeste? »

Voici enfin, pour la bonne bouche, certain passage du feuilleton sur *Henry VIII* où l'auteur de *la Statue*, ennemi déclaré des coupures, se lamente, oh! le bon apôtre, sur celles que M. Saint-Saëns avait dû laisser pratiquer dans son opéra : « ... Ces phrases, tour à tour ramenées, ne vous dérangeront nullement dans vos habitudes, et, pour une pauvre petite réminiscence wagnérienne dont ce n'était vraiment pas la peine de parler, vous saisirez au passage, dans maints endroits de la partition d'*Henry VIII*, d'agréables, de charmantes mélodies qui vous causeront un plaisir d'autant plus vif que vous serez certain de les pouvoir retenir. Par exemple, en vous disant ceci, ce n'est pas à l'air du Légat que je fais allusion. Vous n'avez pas vu *Henry VIII*, moi-même je ne vous en ai pas encore parlé, et je gage que vous savez déjà l'effet produit à la première représentation par cet air du Légat, un air sombre, triste, caverneux, écrit dans les cordes les plus graves de l'échelle vocale, un air à porter le diable en terre, un air effrayant, terrifiant, terrible et que, pour cela et du consentement de l'auteur, on a supprimé. Moi, j'aurais voulu qu'on le conservât : le public se serait habitué à l'entendre et M. Boudouresque à le chanter. Tel qu'il est, cet air est parfaitement en situation et dans le caractère du personnage : de plus, il est supérieurement écrit. Beaucoup trop bas, vous a-t-on dit? C'est une erreur. Quel est le

chanteur qui, destiné à interpréter les rôles de basse, est embarrassé de descendre aux profondeurs d'un *fa* ou même d'un *mi bémol* accidentels? Fallait-il pas faire chanter cet envoyé du Pape et le costumer comme un troubadour de pendule? Les concessions qu'a dû faire M. Saint-Saëns à certains artistes altérés de virtuosité n'ont pas été jusque-là. Mais je regrette la suppression de l'air... »

Certes, ses articles donnaient beaucoup de mal à Reyer, obligé qu'il était de biaiser, de louvoyer, de manœuvrer entre tant de gens qu'il voulait bien égratigner, non blesser au vif; mais aussi comme il s'amusait après coup des sous-entendus, des éloges à double sens qu'il avait trouvés, et comme un sourire de satisfaction glissait dans le clair regard de ses yeux, entre deux bouffées de tabac, lorsqu'on lui montrait, non pas brutalement, mais par une discrète allusion, que ses moindres finesses de style avaient été comprises! La causticité de son esprit perçait du reste autant dans sa conversation que dans ses articles, et sa façon de parler n'était pas sans analogie avec sa façon d'écrire : qu'il eût quelque trait, quelque raillerie à lancer et il semblait chercher un moment, comme si le mot incisif eût hésité au bout de sa langue aussi bien qu'au bout de sa plume. Avec son air un peu somnolent et tout en bourrant sa pipe, il était prompt à la riposte et nul ne savait mieux que lui tirer parti d'une attaque pour frapper au bon endroit, sans dévier.

A l'heure où *Sigurd*, dont il était toujours question,

se trouvait en ligne avec *Françoise de Rimini,* pour arriver à l'Opéra, un courriériste n'avait-il pas jugé spirituel de dire que « si l'un des deux compositeurs avait des exigences de distribution très légitimes, mais impossibles à satisfaire pour le moment, l'autre, excellent homme au fond, avait un caractère assez difficile, qui rendait un peu tendus et comme aigre-doux ses rapports avec le directeur de l'Opéra »? Reyer aussitôt de prendre sa plume et de répondre au journaliste ébahi : « Grande est ma surprise de vous voir juger si sévèrement le caractère de mon très honorable confrère M. Ambroise Thomas. Quant à mes exigences au sujet de la distribution des rôles de *Sigurd,* je puis vous affirmer qu'elles ne vont pas au delà des ressources de notre première scène lyrique, etc... » Et toute la galerie de faire des gorges chaudes, mais non pas aux dépens de l'auteur de *Sigurd*. C'est une réponse du même genre qu'il fit lorsqu'on lui rapporta certains propos de l'auteur de *Manon,* se rapetissant comme à plaisir devant Wagner et disant que nul ne pouvait arriver à la cheville d'un tel colosse : « Mais si, mais si, reprit Reyer avec une bienveillance extrême, il y est. » Exactement comme au jour où certain compositeur, très savant, très célèbre et qui lui devait beaucoup, ayant dit brutalement de *Sigurd :* « C'est plein d'idées, mais c'est f..tu comme quat'sous! — Voilà ce qu'on ne dira jamais de ses ouvrages », riposta le critique en parlant d'*Ascanio*. Thomas, Massenet, Saint-Saëns, trois de ses plus « chers confrères » à l'Institut!

Ces quelques citations ou répliques peuvent donner une idée assez juste de la façon d'écrire et de parler de Reyer. Sans faire aucun étalage de science, quand il prenait la plume, il excellait à laisser deviner qu'il goûtait peu telle ou telle musique en la louant presque sans réserve, de même qu'en racontant les poèmes les plus saugrenus avec un sérieux imperturbable, il n'en faisait que mieux ressortir tout le ridicule. Sans jamais perdre une belle humeur qui n'était nullement forcée, il n'avait pas son pareil, dans la discussion, pour retourner contre un adversaire l'arme dirigée contre lui-même et savait se servir de l'antiphrase avec une souplesse et une dextérité merveilleuses. Qu'on l'attaquât au point sensible et la riposte n'était pas longue à venir, mais toujours infiniment courtoise. Lui qui détestait je ne dirai pas le piano, mais les pianos, et se posait volontiers en croquemitaine des pianistes, avec toutes les plaisanteries qui pouvaient s'ensuivre, il goûtait peu qu'on parlât de sa brusquerie toute militaire et de ses moustaches de « sous-officier ». « De général, passe encore, » disait-il en les caressant de plus belle. Et comme un de ses jeunes confrères, certain jour, l'avait taquiné à ce sujet, il lui répondit vite, avec un redoublement de politesse, en le félicitant d'être à la fois un excellent pianiste et un fort joli garçon.

De ces ripostes amènes, de ces histoires parfois un peu... marseillaises, des bonnes farces qu'il avait pu jouer à quelque camarade au temps joyeux de sa jeunesse ou même plus tard, car la tradition n'en était pas perdue

pour lui, il aimait à se souvenir et riait de bon cœur s'il était amené à les conter par la suite à l'un de ses intimes, en tisonnant son feu, si c'était en hiver, en soignant la charmille feuillue de sa terrasse, si c'était durant les beaux jours. Ces anecdotes piquantes lui revenaient volontiers en mémoire après quelqu'un de ces déjeuners sans cérémonie — un, deux, trois convives au plus, car sa petite table carrée ne comportait que quatre places, bien juste — où les tomates jouaient un grand rôle, sans oublier les olives, les figues et autres fruits du Midi qu'il aimait par-dessus tout, mais où deux ou trois bons plats, en outre, donnaient la meilleure idée de la cuisine de ce célibataire. Et s'il avait grand plaisir, le soir venu, à se rendre chez ses amis, il n'en avait pas moins, le matin, à les recevoir à sa table, eux ou leurs enfants, qu'il avait vus grandir, car, comme il arrive parfois aux solitaires que n'entoure pas une nombreuse famille, il avait pu, lui qu'on disait si bougon, si sauvage et qui l'était si peu, conquérir de nombreuses affections, d'autant plus constantes et plus chaudes qu'il y répondait avec tout son cœur.

En amitié comme en art, Reyer se donnait tout entier : c'était un fidèle et un fervent.

IV

CONCLUSION

Critique ou créateur, Reyer fut avant tout un indépendant, un homme d'avant-garde et, qu'il prît la plume

pour écrire ou pour composer, dès le premier jour, ses préférences et ses tendances furent toutes différentes de celles qui régnaient alors dans le monde musical. Musicien, c'est par la fréquentation des grands maîtres, c'est par l'étude de leurs chefs-d'œuvre qu'il se forma lui-même et donna le plein essor à ses facultés créatrices ; critique, c'est pour les faire connaître au public, pour les lui faire admirer qu'il écrivit tant d'articles chaleureux, où l'ironie ne tenait plus aucune place. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce qu'un homme qui avait des visées tellement nouvelles, des convictions si solides, qui avait donné toute son admiration, tout son cœur, à un maître aussi discuté que Berlioz, mais s'était également senti porté, de prime abord, vers la musique de Wagner; quoi de surprenant à ce qu'un tel artiste, allant ainsi droit devant lui, n'eût guère rencontré tout d'abord qu'indulgence indifférente ou dédain mal dissimulé ; qu'il ait dû attendre jusqu'à soixante ans passés — tout comme Lalo, d'ailleurs, qui était également né en 1823 — pour parvenir à fixer sur lui, à forcer l'attention du grand public ?

C'est, en effet, de ces nouveaux juges qu'il allait obtenir la récompense de ses efforts. Ce qu'il y eut de particulier dans la carrière de Reyer, et ce qui démontre bien la puissance attractive de ses inspirations, c'est que le public, dès qu'il put entendre ses œuvres, se tourna vers lui, se laissa gagner à sa musique si caractéristique et si personnelle, alors que nombre de compositeurs, qui sont aujourd'hui comme s'ils n'avaient jamais existé, faisaient dédaigneusement la moue et

REYER AU BALCON DE SA VILLA DU LAVANDOU (VAR)



REYER ASSIS DEVANT SA MAISON A MOUTHIER-HAUTE-PIERRE (DOUBS)

affectaient de ne voir en lui qu'un musicien sans importance et sans avenir, parce qu'il n'avait pas passé par les mêmes classes qu'eux. Tout à coup, voilà ce compositeur, à qui ses illustres confrères avaient pensé donner ses Invalides en l'admettant parmi eux à l'Institut, qui jaillit en pleine lumière et se place au premier rang de l'école française, avec une œuvre toute pleine de sincérité, de passion vraie et d'inspiration chaleureuse, une partition dont on avait pris l'habitude d'entendre parler sans penser qu'elle dût jamais voir le jour.

Il faut dire aussi que les compositeurs qui régnaient alors en maîtres dans les théâtres de musique n'étaient pas fâchés de voir cette œuvre tenue ainsi à l'écart par suite des exigences et de l'humeur difficile de l'auteur, qu'on se plaisait du reste à exagérer, afin d'en rire. Instinctivement, et malgré leur dédain affecté pour ce musicien qui n'avait pas remporté le prix de Rome èt rompait avec les traditions de l'école en prenant ses modèles parmi les maîtres classiques du plus haut génie; instinctivement, ils sentaient qu'il y avait un rival redoutable dans cet homme tout d'une pièce qui ne tenait pas à produire partitions sur partitions, qui composait pour lui, seulement quand il pensait avoir quelque chose à dire, et les yeux fixés sur les maîtres immortels dont il avait fait ses dieux : Beethoven, Gluck, Weber, Berlioz.

C'est pourquoi les uns èt les autres, ne sachant par où le prendre et n'ayant rien d'autre à lui reprocher que de n'avoir pas fait d'études régulières, de s'être formé lui-même et de ne pas posséder une science

technique comparable à la leur, abusèrent tellement de cette critique et crurent le terrasser en criant pardessus les toits que c'était un simple amateur, doué d'un certain tempérament dramatique, à coup sûr, mais mal dégrossi et à qui manquait le vernis de l'enseignement méthodique, officiel. Que Reyer soit plus riche de sensibilité que de savoir et que les dons naturels l'emportent de beaucoup chez lui sur ceux qu'on peut acquérir par le travail, que la force d'expression, l'instinct de la couleur, l'intensité du sentiment, toutes qualités qui ne s'acquièrent pas, dépassent infiniment dans ses œuvres les procédés de facture ou « d'écriture », comme on dit aujourd'hui, c'est incontestable. Il faut accorder aussi qu'en plus d'un passage de ses meilleurs ouvrages se décèle une certaine lourdeur dans le maniement de l'orchestre, un certain empâtement dans les sonorités, une certaine « malhabileté » — car le mot maladresse serait trop fort — à rendre, à exécuter ce qu'il a dans la pensée ; mais combien ces défauts comptent peu auprès des dons supérieurs qu'il avait reçus du ciel, et, comme l'a écrit un de ses biographes qui ne comptait sûrement pas parmi les mieux disposés à son égard : « Si son invention musicale eût été plus égale et plus châtiée, aurait-elle eu autant de saveur, d'élan chaleureux, de force persuasive ? » Au fond, la vérité se trouve dans ce jugement d'un autre de ses jeunes confrères : « Cet homme-là ne fut peut-être pas assez grand musicien pour écrire de la musique sans idées, mais il eut des idées si originales et si fraîches qu'il manquerait

quelque chose à l'histoire de notre art si l'on en pouvait effacer *Sigurd* et *Salammbô*. »

Et, par contre, combien d'œuvres signées des détracteurs de Reyer, combien de productions de ces gens toujours prêts à noircir du papier pourrait-on rayer des annales de nos théâtres ou de nos concerts sans qu'il en résultât le moindre vide dans l'histoire de l'art musical français! C'est l'éternelle querelle et l'éternelle jalousie des gens qui savent et qui, tout fiers de leur science en même temps qu'ils sont gâtés, trompés par elle, composent, composent, composent toujours comme d'autres écrivent, écrivent, écrivent sans relâche, par une habitude mécanique qui devient pour eux, avec l'âge, une sorte de besoin purement physique. Si leur longue pratique et leur connaissance de toutes les habiletés du métier leur procurent la possibilité de toujours travailler, avec l'illusion, qu'eux seuls conservent, de ne jamais se fatiguer, combien leur fierté paraît vaine aux yeux de ceux qui jugent d'après les résultats, non d'après la somme de travail ou la difficulté vaincue, et combien le dédain qu'ils affichent à l'égard de ceux qui sont de « moins forts en thème » qu'eux-mêmes prête à rire ! « Il en est peut-être de Reyer, a très bien dit M. Georges Servières, comme de Gluck et de Berlioz — le rapprochement n'est pas pour lui déplaire — dont les défauts ont, plus que les qualités, contribué à la formation de leur talent », et Reyer n'aurait sûrement pas appelé de ce jugement, lui qui avait écrit certain jour, avec une ironie cinglante à l'adresse de ses détracteurs : « Vous aurez

beau travailler, piocher, approfondir tous les secrets de votre art, étudier les chefs-d'œuvre de toutes les écoles, les procédés des maîtres, leur style, leur système, vous pénétrer de leur génie, si vous n'avez pas été un savant très jeune au début de votre carrière, vous ne le deviendrez jamais. Les biographes vous citent comme exemples : Gluck, Spontini, Berlioz et plusieurs autres. »

L'apparition et la vogue rapidement grandissante de *Sigurd* forment la clé de voûte de la carrière de Reyer, car, du jour au lendemain, ou, pour être plus exact, dans l'espace de quelques mois, la situation de ce compositeur de soixante-deux ans, jusque-là peu connu de la foule, se modifia le plus heureusement du monde et, s'il l'avait voulu, il n'aurait tenu qu'à lui de remplir nos théâtres lyriques de ses œuvres. Les librettistes étaient nombreux qui gravissaient les quatre étages de son modeste logis ou se faisaient recommander à lui dans l'espoir qu'il consentirait à mettre en musique quelque poème de leur façon : ne me demanda-t-on pas, vers cette époque, de lui proposer d'écrire une trilogie sur Napoléon ? C'est alors, peut-être, que Reyer montra le plus de fermeté, le plus de sagesse en ne sacrifiant rien, même en face du succès, des idées qui avaient constitué la règle de toute sa vie ; en continuant à ne travailler que pour lui-même et sans nullement profiter de la situation prépondérante qui lui était faite. Au lieu de gaspiller son inspiration en de menus ouvrages qu'il aurait pu faire jouer où il aurait voulu, à condition tou-

tefois de capituler avec les interprètes qui s'offraient à lui, il refusa ces diverses propositions, si tentantes fussent-elles, et concentra toutes ses forces, toute son inspiration sur une œuvre par laquelle il prétendait non seulement ne pas déchoir, mais approcher encore plus près de l'idéal qu'il avait devant les yeux : le fait est qu'il y arriva avec *Salammbô*.

Ce qui constitue à mes yeux et aux yeux de beaucoup de gens la supériorité de *Salammbô* sur *Sigurd*, c'est l'unité absolue de conception et de style. Il se peut qu'il y ait dans *Sigurd*, comme le sujet le comportait, des passages plus brillants, plus chevaleresques et que ce soient justement ceux qui ont tout d'abord conquis le public ; mais *Salammbô*, dont la marche ascendante fut plus lente, mais non moins sûre, offre, selon moi, plus de cohésion, plus d'homogénéité, tant dans le plan général de l'œuvre que dans la façon dont elle fut réalisée. Et puisque je l'ai dit dès le premier jour, pourquoi ne le répéterais-je pas, à présent que tant d'autres ont bien voulu le dire à leur tour ? Ici prévaut, au moins dans de nombreux passages, l'influence de Gluck. Mais s'il nourrissait la plus vive admiration pour Gluck, Reyer cependant était bien de son temps : il se rendait un compte exact des progrès que la musique avait réalisés depuis un grand siècle et c'est par là qu'il se séparait de Berlioz. Celui-ci, qui détestait Wagner, voyait Gluck à travers Spontini, et sa tragédie des *Troyens* est exactement coupée comme *Olympie* ou *la Vestale ;* au contraire, Reyer voyait Gluck à travers Richard Wagner

et, tout en s'inspirant de l'auteur d'*Alceste* pour sa déclamation si belle et ses clairs dessins d'orchestre, il brisait le moule de l'ancienne tragédie, il en supprimait les repos traditionnels et créait une œuvre où chaque acte formait un tout complet, sans divisions exactement déterminées. Ne pouvons-nous donc pas être surpris qu'une œuvre de forme aussi sévère, aussi classique dans ses grandes lignes, ait cependant agi si puissamment sur le public, qui n'y trouvait plus aucune des chatteries vocales ou orchestrales dont il est si friand et qui fut bien conquis uniquement par la force pénétrante de la musique, par la richesse d'une inspiration aussi fraîche et passionnée que si elle avait jailli d'un cerveau de trente ans ?

Mais c'est aussi que le public, indifférent aux querelles d'écoles entre musiciens comme à celles qui avaient pu un moment diviser l'auteur et certains directeurs, également sourd de plus aux ergotages de la critique, avait, d'un élan naturel, pour *Salammbô* comme pour *Sigurd*, rendu pleine justice aux qualités maîtresses qui distinguaient les partitions de Reyer. Le souffle puissant et la haute inspiration qui règnent tout le long de ces opéras avaient pu d'abord surprendre les amateurs qui n'étaient guère accoutumés à entendre des œuvres de cette sincérité, de cette force, mais ils n'avaient pas fait longue résistance et l'on peut dire hardiment que la conscience et la conviction qui éclatent dans ces œuvres et les font si différentes de tant d'autres, furent les causes déterminantes de leur succès rapide et décisif.

Tel fut le couronnement d'une très belle carrière où l'on ne sait quoi louer le plus, des hautes facultés et de la puissante personnalité de l'auteur, ou de sa fermeté de principes, de son dédain de la réclame et de la chaleur de ses convictions. Mais, d'ailleurs, tout cela se tient et s'enchaîne. Si Reyer, musicien indépendant entre tous et rebelle à tout joug d'école, au lieu de débuter par des œuvres qui ne répondaient guère aux préférences du public d'il y a déjà cinquante ou soixante ans, s'était mis à écrire simplement des opéras-comiques à la mode du jour, s'il avait produit *les Noces de Jeannette,* par exemple, au lieu de *Maître Wolfram*, *le Roman d'Elvire* au lieu de *la Statue*, et *l'Étoile de Messine* au lieu de *Sacountalâ*, il aurait montré par là qu'il était homme à subir les goûts capricieux de la foule, qu'il était un de ces musiciens qui tournent à tous les vents, selon que la faveur du public souffle à droite ou à gauche, et il serait, à l'heure qu'il est, confondu dans l'énorme masse des oubliés de la musique ou de ceux qui vont l'être demain.

Serait-il donc vrai qu'il y a une justice immanente? Il est juste, en somme, il est équitable et conforme au bon droit que ceux qui ont été faibles soient châtiés de leur faiblesse; que ceux qui ont voulu grandir trop vite déclinent plus vite encore; que ceux qui ont voulu triompher immédiatement ne jouissent que d'un triomphe éphémère. A chacun selon ses œuvres, dit le proverbe; mais il conviendrait d'ajouter : selon ses œuvres et ses convictions, car sans conviction solide il n'est pas

d'œuvre durable. Une fois passé son caprice d'un jour, le public fait bon marché de ceux qui le flagornent; il les dédaigne, il réserve ses suffrages et son admiration définitive pour les créateurs qui ont su le dominer, non le flatter, et c'est ainsi que presque toutes les productions ayant acquis rang de chef-d'œuvre, dans quelque branche que ce soit de l'intelligence humaine, ont commencé par froisser la masse flottante du public, par exciter ses colères ou ses railleries. Les créations que tout le monde admire, et du premier coup, n'ont généralement pas une longue carrière à parcourir, et celles-là seules qui furent d'abord discutées, niées même et puis lentement appréciées, ont chance de se prolonger à travers le temps.

Je me rappelle avoir lu un jour, sous l'autorité d'un musicien qu'on disait être très savant et presque contemporain de Reyer, ce jugement sur l'auteur de *Salammbô* : « Reyer est un travailleur remarquable, un musicographe très savant, un homme supérieurement intelligent, mais ce n'est pas un musicien, car il lui a toujours fallu un effort considérable pour écrire sa musique et des recherches sans fin dans les bibliothèques. » Je ne connais rien de plus risible que cette opinion : Reyer, l'artiste à l'inspiration jaillissante, transformé en un rat de bibliothèque, lui qui ne connaissait même pas celle de l'Opéra dont il avait la garde ! Non, à la vérité, je ne connais rien de plus saugrenu que cette opinion, si ce n'est celle affichée par un compositeur, très jeune celui-là, comme l'autre était passablement vieux, et qui

consistait à dire que « du moment que Reyer avait déclaré dans un moment de dépit qu'il ne ferait plus jamais de musique, il aurait dû prendre cette résolution avant d'écrire *la Statue*... et le reste. » De pareilles sornettes ne comptent guère et ne font de tort qu'à ceux qui les débitent ; mais elles prouvent au moins que cet homme d'un génie si franc et qui fut si ardent à défendre les autres, rencontra de tout temps — ne nous en étonnons pas — des gens intéressés à le dénigrer : les uns, ses aînés, parce qu'il était de beaucoup en avance sur eux et les inquiétait; les autres, ses cadets, parce qu'ils pensaient être en grande avance sur lui et qu'il est toujours tentant de se signaler en s'attaquant à un homme très considéré ; les uns et les autres, parce qu'ils sentaient en lui une force qui les surprenait et les gênait visiblement, quoi qu'ils fissent pour n'en rien laisser paraître.

Mais ce que ni les uns ni les autres n'auront pu faire, ç'aura été, les premiers, d'empêcher Reyer d'occuper la grande place et d'arriver à la haute réputation qu'il méritait d'avoir; les seconds, de détacher de lui le public et d'arrêter le cours glorieux de ses opéras. Et quand même ils y auraient réussi, quand bien même ils y réussiraient par la suite, il n'en serait pas moins acquis que Reyer, par sa fermeté de conscience et de conviction, dont le reflet illumine les plus belles pages de ses œuvres, aura été une exception presque unique — avec Berlioz — parmi tous les compositeurs français du siècle dernier et que, par cela seul, sans même parler du prix de ses ouvrages, il méritait de monter aussi

haut qu'il lui a été donné d'arriver. « M. Reyer, disais-je un jour, il y a déjà bien longtemps, a réagi contre l'humilité dégradante des compositeurs à la mode envers le public, il a fait honnêtement, courageusement ce qu'il voulait faire, et il l'a bien fait ; il sera récompensé de cette honnêteté artistique, tellement rare à présent, par un éclatant succès. » Finalement, le succès est venu, et il est venu assez vite, heureusement, pour que l'auteur de *Sigurd* et de *Salammbô* en ait pu jouir.

Quelle différence entre lui et tant de compositeurs qui ont vu leur succès diminuer et leur crédit décroître à mesure qu'ils avançaient en âge ; quelle différence et quelle leçon pour d'autres, dans l'avenir !

CATALOGUE

DES

ŒUVRES PRINCIPALES DE REYER

Messe pour l'arrivée du duc d'Aumale à Alger (1847).

Chœur des buveurs et *Chœur des assiégés*, à 4 voix d'hommes.

Recueil de 40 chansons anciennes harmonisées.

Le Sélam, symphonie orientale en 4 parties de Théophile Gautier (1850).

Reyer n'alla jamais à Constantine et lorsque son oncle Farrenc y fut nommé, il avait déjà quitté l'Algérie. La note mise en tête du *Sélam* et disant que l'auteur avait été le témoin oculaire et auriculaire, à Constantine, des scènes de la Conjuration des Djinns vise donc l'auteur des vers, non celui de la musique — et c'est pour cela qu'elle accompagne également le poème, publié à part, de Théophile Gautier.

Maître Wolfram, opéra-comique en 1 acte, de Méry (1854).

Sacountalâ, ballet-pantomime en 2 actes, de Théophile Gautier (1858).

La Statue, opéra-comique en 3 actes, de Michel Carré et J. Barbier (1861).

Chant des paysans, chœur à 2 voix d'hommes, pour le drame de Victor Séjour : *les Volontaires de 1814* (1861).

Érostrate, opéra en 2 actes de Méry et E. Pacini (1862).

L'Hymne du Rhin, cantate de Méry (1865).

La Madeleine au désert, poésie d'Ed. Blau, scène pour voix de basse avec orchestre (1874).

Sigurd, opéra en 4 actes de C. du Locle et A. Blau (1884).

Salammbô, opéra en 5 actes de C. du Locle, d'après Flaubert (1890).

Marche tzigane, pour orchestre.

Deux recueils, l'un de 10, l'autre de 20 mélodies, comprenant, outre des mélodies séparées, des morceaux détachés du *Sélam*, de *Maître Wolfram*, d'*Érostrate*, de *la Statue*, etc.

Tristesse, poésie d'Ed. Blau (1884).

L'Homme, poésie de M. Georges Boyer (1892).

Trois sonnets, poésies de C. du Locle (1896).

BIBLIOGRAPHIE

Bruneau (Alfred). *Musiques de Russie et musiciens de France.* (Bibliothèque Charpentier, 1903.)

Curzon (Henri de). *La légende de Sigurd dans l'Edda; l'opéra de Reyer.* (Fischbacher, 1890.)

— — *Salammbô, le poème et l'opéra.* (Fischbacher, 1890.)

Imbert (Hugues). *Nouveaux profils de musiciens.* (Fischbacher, 1892.)

Jullien (Adolphe). *Musiciens d'aujourd'hui*, 1re et 2e séries. (Librairie de l'Art, 1892 et 1894.)

Servières (Georges). *La Musique française moderne.* (G. Havard fils, 1897.)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^r